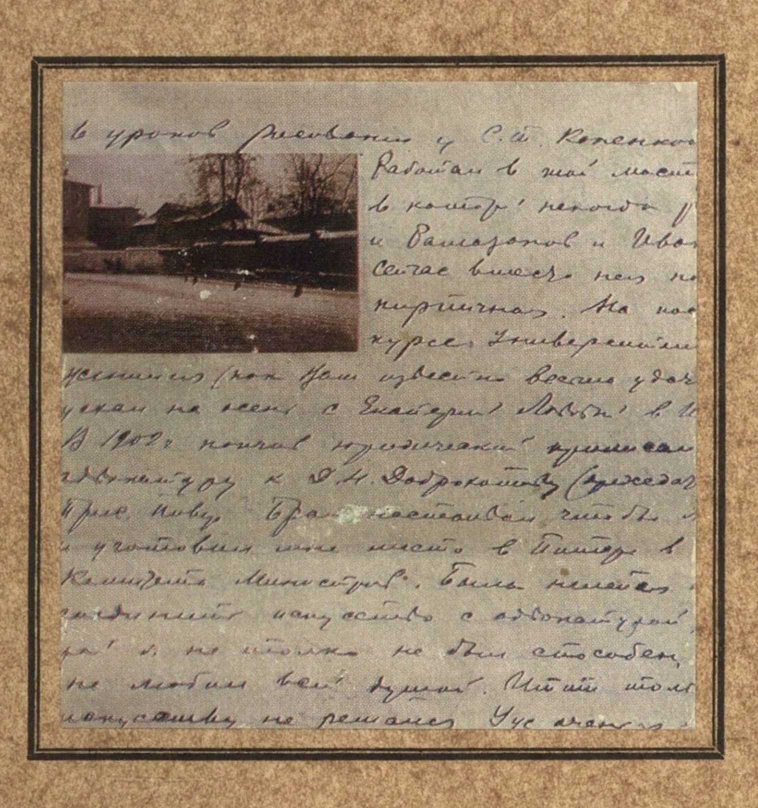
В.Н.Домогацкий о скульптуре

Теоретические работы
Исследования, статьи
Письма художника



В. Н. Домогацкий

Теоретические работы.
Исследования, статьи.
Письма художника



В.Н.Домогацкий
Теоретические работы
Исследования, статьи
Письма художника

Составление, вступительная статья,
каталог и комментарии
С. П. Домогацкой

«Советский художник»
Москва
1984

73С2
Д-66

Рецензенты:
Н. Н. Дубовицкая,
кандидат искусствоведения В. С. Турчин

Д $\frac{4903030000\text{-}044}{084(02)\text{-}84}$ КБ-8-46-84

Художественное и литературное наследие Владимира Николаевича Домогацкого

В московской художественной жизни 1920—1930-х годов фигура Владимира Николаевича Домогацкого занимала место во многом исключительное. Вокруг него группировались жизнедеятельные силы искусства того времени. «Всесоюзным старостой» в области «скульптурных вопросов», «полпредом науки в изобразительном искусстве», «Дон Кихотом скульптуры» называли Домогацкого современники. Вклад в культурное наследие России скульптора В. Н. Домогацкого преимущественно определяется его художественным творчеством. Но представление о его личности было бы неполным без освещения многосторонней и плодотворной деятельности, направленной на то, чтобы утвердить любимый им вид искусства — скульптуру, в правах гражданства, сократить ту дистанцию, которая исторически образовалась между нею и русской живописью, существенно обновить взгляд на нее современного ему русского общества. Этот энергичный и деятельный человек всегда находился в центре событий, относящихся к жизни скульптуры, и его собственная жизнь, как и его искусство, неразрывно вплетена в ее историю. Он безусловно принадлежал к тому немногочисленному разряду истинных любителей искусства, которые не только способны ощутить и распознать подлинность его проявлений, но и всегда готовы активно вмешаться, протянуть руку, чтобы поддержать достойное и в старом и в новом. На всем протяжении развития русской скульптуры мы всего лишь один раз встречаемся со столь же заметной фигурой художника, литератора, педагога, которого бы столь же глубоко и всесторонне интересовали и трогали судьбы русской скульптуры и который приложил бы столько же труда и усилий для ее блага, настоящего и будущего (речь идет об авторе «Материалов для истории художеств в России» Николае Рамазанове).

Творческая, исследовательская, общественная деятельность Домогацкого протекала в сложной обстановке формирования и роста советской скульптуры. Домогацкий принял активное участие в этом процессе. Параллельно с развитием советского искусства складываются и формируются узловые позиции советского искусствознания, вырабатываются новые эстетические принципы, ставятся актуальнейшие проблемы, разрабатывается новая методология. В судьбах искусствознания труды и мысли Домогацкого также сыграли заметную роль. Он был связан дружескими отношениями и общим интересом к проблемам теории и истории скульптуры с крупнейшими учеными и критиками своего времени: И. Э. Грабарем, А. В. Бакушинским, Б. Н. Терновцом, Б. Р. Виппером, А. М. Эфросом, О. Ф. Вальдгауэром, А. Г. Роммом, С. К. Исаковым, П. И. Нерадовским, Г. М. Пресновым, В. Д. Блаватским и другими. Авторитет его как художника-теоретика, имеющего возможность черпать из «фонда собственной практики», человека культурного, образованного, изнутри разбирающегося во всех тонкостях теории и практики скульптурного дела и специфике его законов, был среди этих ученых очень велик. С ним советуются, у него консультируются, к нему прислушиваются. Он широко и щедро делится своими мыслями со всеми, кто нуждается в его опыте и знании. Привле-

ченный А. В. Бакушинским к работе в ГАХН *, он сам занимается исследованием коренных проблем истории и теории скульптуры. Пишет трактат о скульптуре.

В силу большой творческой загруженности и некоторых жизненных обстоятельств, мешавших сосредоточиться на кабинетных занятиях, основные теоретические работы В. Н. Домогацкого остались незавершенными и не были опубликованы. Это как бы послужило объективной причиной того, что в настоящее время его роль и значение в искусстве 20-х годов известны лишь узкому кругу специалистов, знакомых с его архивом. В. С. Турчин так определяет цель своей публикации одной из теоретических статей мастера «Фактура и метод ее исследования» в ежегоднике «Советская скульптура'77»: «...хотелось бы, чтобы фигура, которая как тень стоит на периферии советского искусствознания, обрела, наконец, плоть и подобающее ей положение». Публикация всего литературного наследия скульптора еще полнее послужит той же задаче.

Материалы, составляющие литературное наследие Домогацкого, можно разделить на три основных группы: теоретическую, историко-музееведческую и автобиографическую.

Теоретическая деятельность В. Н. Домогацкого заслуживает специального внимания. Он испытывал к ней несомненное тяготение и склонность, что своеобразно уживалось у него с психологически-эмоциональным строем собственного художественного творчества и с явной нелюбовью скульптора к «типу теоретизирующего художника». Поэтому если обращение к теории и было связано для него с рядом внешних сложных обстоятельств и ускорено усилиями профессора А. В. Бакушинского, то обусловлено оно было внутренними научными потенциями мастера. Юрист по образованию, В. Н. Домогацкий еще свою кандидатскую работу по теории авторского права строил в строгих объективно-научных формах. В советское время его теоретическая деятельность была связана главным образом с работой в Государственной академии художественных наук (1921—1931), действительным членом которой он был избран в 1922 году. «Приблизительно с 1920 года сначала в связи с художественно-педагогической работой А. В. Бакушинского **, а потом и в стенах ГАХН мне пришлось серьезно заняться вопросом теории и истории скульптуры. К этому меня повлекло как личное расположение к научной работе, так и условия времени, не дававшие возможности использовать всю свою энергию на чисто художественную работу» ***. В ГАХН В. Н. Домогацкий занимал должность председателя скульптурной подсекции пространственных искусств и заведовал кабинетом художественной технологии, вел скульптурный раздел терминологического словаря ГАХН. Параллельно занимался исследователь-

*
Государственная Академия художественных наук (ГАХН) была основана в 1921 году. Первоначально носила название «Постоянной научно-художественной комиссии» Государственного художественного Комитета. В том же году была переименована в Российскую академию художественных наук (РАХН); с 1922 года — ГАХН. Президентом Академии был П. С. Коган, вице-президентом — Г. Г. Шпет. А. В. Луначарский так сформулировал задачи, которые коллегия Наркомпроса ставила новому учреждению: «Академия должна объединить в своих стенах компетентных представителей всех видов искусства, спецов, а также революционных ее представителей. При разноголосице в вопросах искусства, при ожесточенной борьбе направлений, которая имеет сейчас место не только в плоскости академических споров, но, что хуже, — в учреждениях, ведающих художественной жизнью республики, — нужна некоторая общая предпосылка для решения всех спорных вопросов, авторитетный орган, суждения которого были бы окончательны и выносились бы на основании строго научных данных». В 1930 году этот исследовательский центр был переведен в Ленинград и стал носить название ГАИС.

**
Речь идет о работе В. Н. Домогацкого в семинаре, организованном профессором А. В. Бакушинским для подготовки первых кадров советских музейных работников, где В. Н. Домогацкий прочел цикл лекций по теории скульптуры. В настоящее время текст этих лекций утрачен. По теории живописи такие лекции читал В. В. Кандинский, графики — В. Д. Фалилеев, по архитектуре — И. В. Жолтовский. Лекции читались в здании Цветковской галереи. Среди слушателей можно назвать М. Н. Райхинштейна, С. В. Разумовскую, Ф. С. Мальцеву, А. М. Лесюк, Н. П. Федорову и др.

***
О. Р. ГТГ. Ф. 12 (В. Н. Домогацкого), ед. хр. 35. Л. 23.

ско-экспериментальной работой. В качестве научной темы избрал для себя разработку наименее изученной в теории скульптуры области, касающейся проблемы материала и его взаимоотношения с формой. Выбор этой темы определялся и художественными интересами автора *.

Научно-теоретические труды В. Н. Домогацкого не укладываются в рамки «высказываний мастеров искусства об искусстве». Обычно художники, пишущие об искусстве, как бы пытаются обосновать свой художественный стиль, свое художественное кредо. Это равно относится как к Делакруа и Пуссену, так и к художникам многочисленных направлений XIX и XX веков. Художники-теоретики, к каковым можно отнести Ганса фон Маре, Адольфа Гильдебранда, В. А. Фаворского, составляют в этом смысле особую группу. Их теоретические работы внешне носят вполне объективистский характер. Однако научная объективность их работ наполовину лишь кажущаяся; объективная теория на самом деле и здесь прикрывает полемику. Читая книгу Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», мы не можем отрешиться от того, что скульптор ведет борьбу с антиструктурными тенденциями импрессионизма. Борьба эта, понятно, не составляет всего содержания его книги, которое значительно шире, доказательством чему служит теоретическая актуальность этого труда и на сегодняшний день, однако нота пристрастности скульптора, защищающего свои позиции, весьма ощутима.

Домогацкий резко разграничивал свою работу теоретика-аналитика с художественной практикой. Несомненное своеобразие его теоретических трудов заключается именно в том, что в них он выступает строго как ученый: увидать за их строками художественное лицо скульптора практически невозможно. Со временем, в которое они были написаны, их связывает скорее акцентировка поднятых в них вопросов, сама постановка проблемы, ставшей столь актуальной в 20-е годы. Собственно, 20-е годы не следует ограничивать календарными рамками, так как в России в это время происходили процессы, начавшиеся еще на рубеже столетий и во многом еще крепко связанные корнями с течениями западноевропейского искусства. Определенный интерес к вопросу материала явно ощутим уже с конца XIX века, особенно ощутим он в литературе. Культ слова самого по себе, понимание его не только как изобразительного средства, но и как самоценного материала, чрезвычайно ярко проявился, как известно, у русских поэтов-футуристов.

Естественно, что в изобразительном искусстве постановка проблемы материала еще более уместна и логична. Здесь за короткий срок был пройден путь от полного игнорирования его роли в художественном процессе до превращения его в самоцель. В 20-е годы за материалом часто утверждалось безусловное первенство в становлении художественного образа. Художники искали такой материал, который своими качествами приводил бы к созданию той или иной формы. Типичен для этого времени расцвет деревянной гравюры. Ограничения, накладываемые техникой, казались в те годы явным плюсом. Сложная последовательность исполнения как бы сама собой подсказывала метод. В эти годы крайне скудных материальных возможностей мечталось о фресковой живописи, осуществить которую на практике было почти невозможно. Фресковая живопись опять-таки логикой своего исполнения и ограничительными рамками культивировала идею материала, диктующего характер образа. В живописи этого

* Работа скульптурной секции ГАХН была ориентирована на изучение пластической формы как специфического художественного явления и элементов, эту пластическую форму образующих. При общем теоретическом подходе предполагалось также освещение и проверка добытых результатов исследования на конкретном материале художественной скульптуры отдельных эпох. (См. Отчет ГАХН. 1921—1925. М., 1926, с. 44.)

времени мы видим культ чистой несмешанной краски, «открытой» фактуры, пришедшей с Запада, в театре — крайнюю акцентировку сценичности театрального действия и т. д.

В скульптуре вопрос о материале стоял особенно остро. В русской скульптуре второй половины XIX века, когда старая классическая традиция давно оборвалась, а для новой еще не было сделано достаточно накоплений, мы встречаемся с полной утратой чувства материала, его культуры. В эту эпоху от материала требовалось фактически единственное качество — его нейтральность. Отсюда засилье «гипсового стиля», отсюда невыразительная, малохудожественная, анемичная и мертвая поверхность скульптурной продукции, даже если она и переведена в камень. Сами «каменные» свойства камня попраны и подвергаются травмам и насилию (углубления, дыры, обилие деталей). Скульптор отвык прислушиваться к требованиям материала, и последний мстит ему малохудожественностью самого образа. К этому следует прибавить, что скульпторы в России практически не имели живого соприкосновения с оригинальными произведениями искусства прошлого, которое могло бы дать замечательные уроки художественной взаимосвязи форм и материалов. Поэтому новое отношение к материалу русская скульптура получила уже по наследству от практики западных постимпрессионистических течений, получив, во многом переоценила. С материалом в скульптуре теперь связывается идея ее возрождения.

О проблеме материала в художественно-искусствоведческом мире в 20-е годы говорилось бесконечно много, но «сухой остаток» этих обсуждений ничтожен. Это прежде всего «афоризмы» художников, отрывки в критических статьях и газетных заметках, кое-что в докладах ГАХН и, наконец, декларации. Декларации, в устной и письменной форме, — наиболее характерный для этой эпохи тип теоретизирования. К декларированию собственных идей, носящих, как правило, довольно индивидуальный характер, стремились в особенности лидеры левых группировок. Литературные памятники такого рода не только русского, но и западного происхождения отличаются целым рядом особенностей, не позволяющих причислить их к теоретической искусствоведческой литературе. Все они написаны по почти одинаковому шаблону, изобилуют эффектными фразами и лишь в небольшой своей части касаются существа вопроса. Основной их чертой является субъективизм и стремление во что бы то ни стало доказать правильность художественных позиций их авторов.

Все написанное на тему материала в живописи не имеет самостоятельного значения, а скорее представляет лишь исходные посылки для будущего теоретика. Что же касается скульптуры, то она не могла похвастаться и этим. Скульпторы, много ораторствовавшие и произносившие много пышных фраз, чаще всего страдали «боязнью пера», поэтому их идеи дошли до нас только в форме «косвенных улик» и как бы из вторых рук. Кроме того, в скульптуре, где во время послевоенной разрухи выбор материалов был чрезвычайно ограничен и на выставках почти на 90% доминировал гипс, вопрос о материале стоял в полном смысле слова теоретически.

В искусствоведческой литературе разработка его ограничивалась в большинстве случаев повторением общих мест и являлась отзвуком тех споров и разноречий, которые доносились из художественного мира.

В. Н. Домогацкий оказался единственным, кто в это время поставил проблему материала в чисто научном плане. В качестве его предшественника, строго говоря, можно назвать лишь одного А. Гильдебранда с его «Проблемой формы в изобразительном искусстве» (1893, русский перевод 1913). Неудивительно поэтому, что именно ему посвящает В. Н. Домогацкий свой теоретический труд. Это посвящение указывает на генетическую связь «Проблемы материала» с «Проблемой формы...»,

причем первая является как бы восполнением того пробела в теории скульптуры, который был оставлен Гильдебрандом.

Сама область исследования, трудоемкая и совершенно неразработанная, потребовала от автора применения новых, совершенно нестандартных методов. Домогацкий избрал метод точных наук: из глубочайшего анализа внутренних закономерностей самого процесса создания художественной формы и исследования роли материала в данном процессе подняться до выявления общих закономерностей. Материал утверждается им как деятельный фактор в синтезе художественного объекта, где он является средством для реализации формы, за которой всегда остается приоритет, как в фазе замысла, так и в окончательном воздействии образа. Однако он признает и образное качество самого материала, в чем заключается принципиальное отличие его теоретических положений от позиций других авторов, писавших по вопросам теории искусств.

Новым в его работе явилось и то, что, давая четкий анализ основных понятий художественной технологии (материала, техники), устанавливая новые понятия: «утверждение», «преодоление», «содержание» материала и выводя определение основных «конструктивных» форм пластики и ваяния, В. Н. Домогацкий вводит художественную технологию в ранг теоретических, а не описательных только, как было до этого, искусствоведческих дисциплин. С ее помощью он делает попытку нащупать взаимосвязь между классификацией материалов, с одной стороны, и историей стилей — с другой.

Им сделана и еще одна блестящая и оригинальная попытка применить технологию искусства, более всего проявляющую себя в фактуре художественного произведения, понятой как обработка его поверхности, для насущных потребностей искусствознания — для точной атрибуции памятников искусства. Он предложил метод выделения отдельных постоянных элементов художественных произведений, на основе аутентичности которых можно приписать исследуемый памятник руке определенного мастера. Метод был поддержан им экспериментально. Скульптор собрал коллекцию слепков фрагментов (снятых им самим) с большого количества произведений разных мастеров и, пользуясь сопоставлением фактуры «волос», «глаз», «ушей», сам сделал несколько атрибуций скульптурных памятников XVIII и XIX веков *.

Истоки подобного метода восходят к 70-м годам прошлого века, когда Джованни Морелли, знаток итальянского искусства XV и XVI веков, предложил много правильных атрибуций. Свой успех он приписывал изобретенному им методу. Метод его возник параллельно с возникновением самого знаточества, в свою очередь появившегося в связи с нуждами развивающегося маршанства, и имел целью подвести объективную базу под шаткое основание знаточества. Основой предложенного метода послужило наблюдение, сделанное Морелли и заключавшееся в том, что один и тот же художник одинаковым способом изображает второстепенные части человеческого тела; на основании их совпадения с теми же деталями бесспорного подлинника можно решить вопрос об авторстве. Несовершенства этого метода были справедливо отмечены М. Фридлендером («Знаток искусства». М., 1923) и им же извлечено его рациональное зерно.

Метод В. Н. Домогацкого является своеобразным преломлением метода Морелли для скульптуры, но он избавлен от целого ряда своих

* Коллекция эта насчитывала несколько сотен экземпляров и находилась в кабинете художественной технологии ГАХН. В настоящее время местонахождение ее неизвестно. Дублеты многих экземпляров имеются в Государственном Русском музее. Незначительная часть отливов сохранилась в семье скульптора.

недостатков. В силу специфики создания скульптурных форм материально-технологический анализ приобретает здесь особое значение и обязан предшествовать анализу стилистическому. Если в живописи, даже в репликах и повторениях, художественная воля может каждый раз создавать новое не только в главном, но и в совсем малом и второстепенном, а проблема механической техники, проблема воспроизведения в материале созданного скульптором оригинала здесь вообще отсутствует, то традиционность технических приемов в скульптуре, их строгая последовательность и особенности фактуры на твердых и мягких материалах создают все предпосылки для того, чтобы материально-технологический анализ мог принести здесь реальную пользу в основе музейного дела — атрибуции. Введенный в общую цепь доказательств, он может дать объективные аргументы в пользу той или иной гипотезы при атрибуции памятника скульптуры, в целом основанной на интуиции и гибкости художественного чутья, помноженного на документальную достоверность и стилистический анализ. Особенно большой смысл материально-технологический анализ приобретает в установлении понятий: оригинал, слепок, копия, авторское повторение, вариант и т. д., — что в скульптуре требует специального и чрезвычайно внимательного изучения. Так, если в оригинале фактура поверхности целиком подчинена внутренним законам построения данной формы, логически вытекает из них и работает именно на форму, то в копии она чаще всего оказывается выполненной хаотично и вне законов художественной логики данной формы, а часто и в противоречии с ней. Позднейшее происхождение бронзового отлива с мраморного оригинала также легко установимо при знании художественных фактур твердых материалов. Определение же исследуемого памятника как копии исключает необходимость дальнейшего стилистического анализа.

Из сказанного ясно, какой смысл и возможности практического использования несет предложенный В. Н. Домогацким метод.

Одна из глав работы «Проблемы материала» посвящена описанию художественной и механической техник. Следует сказать, что по своей содержательности и объему сведений она представляет собой уникальный материал в русской и советской специальной литературе и интересна не только для искусствоведов, слабо ориентирующихся в данных вопросах, но и для профессионалов-художников.

Владимир Николаевич Домогацкий замечательно, до тонкости, знал ремесло скульптурного дела, относился к нему с серьезностью и уважением средневекового мастера. Он знал все способы формовки, тонировки, склейки, реставрации; сам составил рецепты лепного и отливочного воска; вслед за А. Майолем, А. Бурделем, Ш. Деспио сам рубил в камне, от первоначального оболванивания до последней шлифовки. Отношение же его к камню, как вспоминает его сын В. В. Домогацкий, «было несколько похоже на отношение к материалу старинного мастера-огранщика и шлифовщика драгоценных камней. Подобно им он свою неудачную работу из камня рассматривал чуть ли не как преступление. Вспоминая, как десять или двадцать лет назад он, по его словам, «изгадил» камень, он заново мучился от этого воспоминания. «Изгадить» камень, причем все равно какой, было для него не неудачей в работе, а дурным поступком».

В связи с временными трудностями с материалами в 20-е годы и отсутствием итальянских сортов камня В. Н. Домогацкий вел наблюдения и проводил эксперименты над новыми отечественными, еще не апробированными сортами камня, образцы которых ему присылали каменщики уральских и тарусских каменоломен. Свои наблюдения над их окраской, кристаллической структурой, содержанием в них посторонних ингредиентов он сообщал организациям, занимавшимся поставкой материалов для московских скульпторов, считая, что высокое качество скульптур-

ных материалов является немаловажным фактором в создании полноценной художественной продукции.

В одной из записных книжек скульптора есть выписка из высказываний М. А. Врубеля: «Вдохновение — порыв страстных, неопределенных желаний, есть состояние, доступное всем, особенно в молодые годы, — у артиста оно направляется на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными — ремесленника» *. Слова эти близки мыслям самого скульптора. Подобное отношение к ремеслу было свойственно всем настоящим художникам. А. Блоку принадлежат слова: «Для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» **.

У научно-теоретического наследия В. Н. Домогацкого не совсем обычная судьба. Искусствоведы, знавшие его труды (Б. Терновец, А. Бакушинский), высоко ценили их. Достоянием же широких кругов научно-художественной общественности они так и не стали. Одной из причин этого, как мы уже говорили, было то, что труд не был завершен и не публиковался (сборник ГАХН по художественной технологии, в который «Проблема материала» должна была войти в качестве теоретического базиса, не был издан). Но в 1928 году законченная глава этой работы «Фактура и метод ее исследования» была прочитана в качестве доклада на заседании ГАХН. Отношение слушателей в целом к этому докладу можно было бы резюмировать так: «снимаю шляпу и почтительно прохожу мимо». В чем причина такого отношения? Думается, что ее надо искать в том, что в те годы на самом высоком уровне развития оказалась та область искусствоведения, которую мы называем художественной критикой. Понятно, что, увлеченная проблемами современности, она игнорировала историко-теоретический аспект. Научное же искусствоведение было занято в те годы поисками социологического подхода в исследовании истории искусств, и характер конкретно-научного анализа оказался так же чужд ему, как и художественной критике.

Наша современность проявляет значительный интерес к творческому и теоретическому наследию 20—30-х годов, пытаясь заново понять и переосмыслить его. Обращаясь сейчас к труду В. Н. Домогацкого и просматривая всю имеющуюся литературу по вопросам теории скульптуры, приходится констатировать, что его исследования в области коренной проблемы теории скульптуры — взаимоотношения и взаимовлияния формы и материала, до сего дня остались единственными. В советском искусствознании начинание Домогацкого явилось первой, очень перспективной попыткой, ждущей своего продолжателя. Скульптор-ученый предложил некий новый ключ. Теперь дело за последователями, которые захотели бы этим ключом воспользоваться.

Кроме чисто теоретического аспекта исследования В. Н. Домогацкого привлекает история скульптуры. Энтузиаст московской скульптуры, он собирает сведения о московских скульпторах, о скульптурном классе Московского училища живописи и ваяния, пишет «Краткий очерк московской скульптуры XVII—XIX веков» (прочитан в качестве доклада в ГАХН в 1921 году), стремясь привлечь внимание художественной общественности к этому интересному разделу русского искусства. В настоящее время

* Из письма М. А. Врубеля родителям 11 июня 1883 года (см. в кн.: «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.—М., 1963, с. 91).

** Речь «О назначении поэта», произнесенная А. А. Блоком в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти А. С. Пушкина (см. в кн.: «Блок А. Искусство и революция». М., 1979, с. 356).

материал, о котором идет речь в этом очерке, написанном более пятидесяти лет назад, естественно, требует целого ряда уточнений, однако ценности он не утратил и до сего дня, и заключается она не только в любовном отношении автора к предмету, но и в самой постановке проблемы: московская скульптура становится здесь специальной темой рассмотрения, за ней признается то своеобразие, которое отличает ее на всех этапах развития русской скульптуры. Тем самым в этом коротком очерке как бы дается направление будущему исследованию московской скульптуры на том этапе ее развития, когда присущие ей своеобразные черты, отмеченные В. Н. Домогацким, дают качественный скачок и превращают московскую школу скульптуры из провинциальной периферии столичного искусства в школу европейского масштаба.

В том же русле лежит интерес В. Н. Домогацкого к московским надгробным памятникам XVIII — нач. XIX в., во многом определившим дальнейший характер развития московской скульптуры. Из этого интереса родился ценнейший фотоархив В. Н. Домогацкого по русскому надгробию, представляющий из себя уникальнейшую коллекцию. Изучение и фотографирование надгробий московских кладбищ скульптор начал еще в предреволюционное время (в 1910 году). По-видимому, тогда у него еще не было определенного плана, по которому он собирался вести эту работу. Увлечение русскими надгробиями возникло у него в связи с его собственной творческой работой. В 20-х годах, когда появилась угроза уничтожения многих памятников и кладбищ, его интерес сосредоточился на известняковых надгробиях, подвергавшихся наибольшей опасности. В настоящее время бóльшая часть этих надгробий погибла. Фотографии, выполненные В. Н. Домогацким, являются теперь единственным неоценимым источником в изучении русских образцов архитектурно-скульптурного синтеза. Истории московского надгробия скульптор хотел посвятить специальный труд, но жизненные обстоятельства не дали ему возможности литературно оформить этот интереснейший и фундаментальнейший материал *.

Интерес В. Н. Домогацкого к русской скульптуре привел его к сотрудничеству с Государственной Третьяковской галереей, которое началось в 1921 году по инициативе И. Э. Грабаря, в то время директора Галереи, для которого авторитет В. Н. Домогацкого в вопросах скульптуры был безусловным. Предложение о сотрудничестве было связано с тем, что в 1921 году в Совете галереи, руководимом И. Э. Грабарем, возникла мысль полностью реорганизовать отделы древнерусской живописи и скульптуры, «ввиду недопустимости существования в Национальной Галерее этих отделов в зачаточном состоянии» **, что означало попросту создать их заново.

По личной просьбе Грабаря В. Н. Домогацкий занялся подбором художественного материала для предстоящей в ближайшем будущем реорганизации и проделал трудную работу по учету разбросанного и малоизвестного материала скульптуры. Уже через год им был закончен подробный осмотр московских и подмосковных хранилищ, церквей, усадеб и составлены списки произведений, необходимых, по его мнению, для Третьяковской галереи. Списки эти хранятся в фонде В. Н. Домогацкого в Отделе рукописей ГТГ ***. По ним было собрано основное ядро третьяковской скульптурной коллекции.

*
В 1922 году на заседании скульптурной секции ГАХН В. Н. Домогацким был сделан доклад «Надгробная скульптура» (см. Отчет ГАХН. 1921—1925. М., 1926, с. 44; упоминание об этом докладе имеется в статье Б. Н. Терновца «Творчество В. Н. Домогацкого». — Искусство, 1935, № 1). К сожалению, текста этого доклада не существует.

**
Доклад И. Э. Грабаря на Ученом совете ГТГ. — О. Р. ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 29, л. 565.

***
По ряду внутригалерейских причин в тот момент перевозка намеченных памятников осуществлена не была, что привело к ряду значительных затруднений, так как многие из них успели попасть в другие музеи.

Опыт подобной деятельности не был единичным в практике скульптора. Так, еще в 1912 году, к моменту открытия Музея изящных искусств, им были составлены списки для предполагавшегося там отдела слепков русской скульптуры.

В апреле 1923 года В. Н. Домогацкий был приглашен официально сотрудничать в ГТГ и назначен членом Ученого совета, ответственным за скульптурный отдел. Пребывание Домогацкого в галерее оставило в ней заметный след. Он наметил общий план и основные принципы строения скульптурного отдела, которые отражены в его докладе «План реорганизации скульптурного отдела ГТГ» (1924). Учитывая время организации отдела, когда лучшие образцы русской пластики в большинстве своем уже находились в других музеях, В. Н. Домогацкий считал, что попытка при собирании вещей делать акцент на исторической тенденции и погоня за тем, чтобы представить как можно больше имен, неизбежно приведет к снижению художественного уровня собрания и «отдел рискует получить характер педагогического пособия при изучении истории русской скульптуры, не достигнув и этой цели, так как многие работы окажутся недостаточно показательными». Идея чистоты и качественности третьяковской коллекции была глубоко связана с желанием В. Н. Домогацкого привить русскому обществу вкус и любовь к этому виду искусства. Показать историю русской скульптуры, пусть на немногих, но первоклассных образцах — такова была первая и важнейшая задача отдела. Перед московским собранием, естественно, встала, кроме того, задача как можно более полно представить скульпторов, работавших в Москве, и, устранив этот пробел в исследовании русской скульптуры, стать ценным дополнением к собранию Русского музея.

Понимая, какую кардинальную роль в восприятии скульптуры и постижении законов объемного искусства играют условия ее постановки и освещения, В. Н. Домогацкий придавал огромное значение экспонированию скульптуры в музее. Основная идея, которую он проводил на протяжении всего своего сотрудничества с Третьяковской галереей, — вывести экспозицию скульптуры в отдельное помещение, где ей можно было бы обеспечить правильные условия освещения и постановки и где скульптурные формы могли бы вступать в художественные взаимодействия между собой, выявляя и подчеркивая специфику каждой из них. Совместная экспозиция живописи и скульптуры (даже в идеальном случае соблюдения равноправия между двумя этими искусствами) требует от зрителя как постоянной перестройки глаза, так и перестройки всего восприятия, которое существенно различается при восприятии иллюзорной живописи и объемной скульптуры. Это приводит в конце концов к тому, что скульптуру, как более трудное для восприятия искусство, просто перестают смотреть. Немного найдется посетителей Третьяковской галереи, которые вспомнят, хотя бы приблизительно, скульптуру, стоящую в залах Шишкина, Серова, Левитана... Живописно-скульптурная экспозиция возможна лишь в декоративных целях, как она и использовалась при дворцовых развесках, традиция которых и была перенесена в музеи. Музейная же экспозиция должна нести совершенно иную нагрузку и преследовать иные цели.

Работа в Третьяковской галерее требовала от Домогацкого много времени и сил, так как из-за отсутствия квалифицированных сотрудников на него легли все функции по созданию отдела, начиная от перевозки вещей и их реставрации до научной их обработки. Вместе с тем и общая обстановка в галерее складывалась напряженно и сложно. Значительные трения внутри Ученого совета, разногласия по поводу реорганизации отделов скульптуры, иконописи и графики приводят к тому, что, несмотря на резолюцию и постановления, принятые советом, на деле Домогацкий не имел возможности приступить к непосредственному осуществлению разработанных им мероприятий. Ни на какие расходы, связанные с науч-

ной деятельностью, расширением новых отделов, покупкой новых произведений, средств не оказалось. В конце 1923 года И. Э. Грабарь, лишенный возможности реально управлять делами галереи и устранить сложившуюся ситуацию «путем очищения состава работников ГТГ от лиц, подменивших ее славный научный стяг сомнительной хозяйственной деятельностью» *, уходит с поста директора. В. Н. Домогацкий еще некоторое время работает в ГТГ в качестве члена правления, члена Ученого совета и заведующего отделом скульптуры, пытаясь реализовать линию совета на развитие отдела скульптуры, «достойного стен галереи», но в 1925 году, с приходом на пост директора Н. М. Щекотова, наиболее резкого противника реорганизации, он также уходит из галереи. В это же время из состава Ученого совета выходят А. В. Бакушинский, А. И. Анисимов, Н. И. Романов.

Последний раз В. Н. Домогацкий участвовал в делах галереи в связи с выставкой «У истоков русского искусства». Он предложил включить в ее состав скульптурный раздел и подобрал к нему все экспонаты, осуществив их перевозку, реставрацию и каталогизацию. В условиях растущего интереса к вопросам музееведения мысли Домогацкого о принципах экспозиции скульптуры заслуживают особого внимания.

Весьма разнообразной была деятельность В. Н. Домогацкого как председателя скульптурной секции ГАХН. К нему обращались за консультациями по вопросам атрибуции, технологии, реставрации скульптуры (сохранились лишь ответы, имевшие черновики). По просьбе Государственных центральных реставрационных мастерских он осуществляет реставрацию сильно пострадавшей группы И. Витали «Милосердие» для б. Воспитательного дома (1928); по просьбе Русского фотографического общества проводит занятия по фотографированию скульптуры, проблемам и специфике которого он, сам замечательный фотограф, уделял очень серьезное внимание; рецензирует книги по скульптуре; принимает участие в написании статей о русских скульпторах для первого издания Большой Советской Энциклопедии. Он неизменно откликается на любое дело, способное принести пользу любимому им виду искусства. Напомним, что на это же десятилетие падает наибольшая творческая интенсивность мастера. Внутренним стержнем, связавшим воедино все многообразие его деятельности и давшим ей большое общественное звучание, была его глубокая любовь к скульптуре, проявившаяся в целом ряде конкретных дел.

Несомненный интерес для истории искусства представляет автобиографический материал, составляющий существенную часть литературного наследия Домогацкого. Он сохранился в виде писем, адресованных А. В. Бакушинскому, собиравшемуся писать монографию о скульпторе, и в виде приложений к этим письмам, в которых заключаются ответы В. Н. Домогацкого на конкретные вопросы биографа. В них освещается деятельность скульптурного класса Училища живописи, ваяния и зодчества, дается характеристика преподавателя этого класса С. М. Волнухина, обрисована роль П. П. Трубецкого, положение скульптуры на живописных выставках дореволюционной России, отношение скульптора к «новым» течениям в искусстве. Серию писем к Бакушинскому дополняют автобиографические письма, адресованные М. Н. Райхинштейну и Б. Н. Терновцу.

Следует сказать, что если основной чертой теоретического наследия В. Н. Домогацкого является его объективный характер, то к «Автобиографии» скульптора как бы прямо адресованы его собственные фразы из предисловия к книжке А. С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле

*
Доклад И. Э. Грабаря. 1.II.1923. — О. Р. ГТГ. Ф. 8. II, ед. хр. 29.

скульптора»: «В искусствоведческой литературе особое и почетное место занимают так называемые «высказывания художников». Величайшее достоинство их — непосредственная близость авторов к предмету, и отсюда то доверие, которое питаем мы к мыслям, высказанным художниками. Но чтобы правильно оценить их, необходимо помнить, что значимость высказанных мыслей, понятно, не абсолютна, она ограничена тем участком художественного фронта, на котором работает автор...». Мысли эти поэтому всегда следует корректировать художническим «я» писавшего.

Именно в этой, автобиографической, части литературного наследия мы видим Домогацкого как человека своей эпохи, эпохи резкого слома привычных форм жизни, как общественного деятеля советского времени, как скульптора, прошедшего прямой и в то же время сложный и трудный путь в искусстве.

О своем творческом пути скульптор писал в «Автобиографии»: «Строго говоря, от первого моего ковыряния в мастерской Сергея Михайловича до сегодня основная суть моих художественных стремлений не претерпела никаких существенных изменений. Это простая эволюция без резких шатаний». И там же он пишет: «хочется отметить одну странную для меня черту моей художественной жизни. Я никогда не был новатором, а между тем как-то всегда приходилось идти против течения или моды. Не ясно понимаю, в чем дело».

Действительно, в 20-е и 30-е годы отношение критики к искусству одного из самых уважаемых в художественной среде своего времени скульпторов было сдержанным. В этом смысле его положение было сродни положению Н. П. Крымова и М. В. Нестерова среди живописцев.

Среди великого разнообразия течений и направлений в искусстве того времени легко выделить ту основную черту, которая роднила их между собой: это повышенный интерес к форме, причем достаточно часто концентрировавшийся на ее внешней стороне. Неожиданность и оригинальность формы подчас являлась чуть ли не единственной темой произведения. Переусложненность и вычурность формы, погоня за необычными эффектами не только извинялась, но несомненно приветствовалась художественной критикой. Антитрадиционность, впрочем, понятая также чисто внешне, стала чуть ли не обязательным условием успеха. Напротив, стремление к внешней простоте формы, связанное вдобавок с традицией, было обречено на невнимание. Внутренняя насыщенность художественной формы ценилась немногими.

В. Н. Домогацкий, вопреки моде, шел в искусстве своим собственным путем, оставаясь до конца верным реалистической традиции. Не связанный ни с какими художественными группировками, он был равно чужд как так называемым левым течениям, так и нарождавшимся концепциям ахровцев. Поиски своего пути дались ему нелегко и не всегда проходили безболезненно. Художник, склонный к сомнениям и размышлениям над своим искусством и искусством своих коллег, он потратил много душевных сил, чтобы обрести уверенность в том, что путь выбран правильно. Эта уверенность сложилась из глубоких наблюдений, с одной стороны, над искусством прошлого, русского и западного, с другой — над современной художественной практикой. Домогацкий хотел и сумел удержать в своем творчестве то ценное, что видел в уже пройденном, живое — в изжитом, благодаря тем внутренним связям с прошлым искусством, которое он всегда ощущал в своем. «Эволюция», в его понимании, обозначала логическое следствие нового из старого, более полное и глубокое осуществление свойственной всякой художественной форме выразительности, а изживание отрицательных черт старого не означало для него отказа от его лучших сторон. Среди увлечений самым разнообразным экспериментаторством над формой и образом художественного произведения его искусство всегда оставалось способным приносить простые и светлые человеческие радости.

Успех или неуспех были важны для него в моральном плане, как и для каждого художника. Но цель была в другом:

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех...

Эти строчки Б. Л. Пастернака ближе всего определяют избранный Домогацким путь в искусстве.

Попытаемся наметить его основные вехи. Симпатии волнухинской школы, с которой связано становление Домогацкого как художника, были явно на стороне передвижнической скульптуры. Кроме того, благодаря заветам скульптора С. И. Иванова эта школа не окончательно утеряла связь с традицией русского классицизма, от которого Иванов стремился удержать его замечательную суть — великую художественность его формы. Заслуги Иванова перед новой русской скульптурой очень велики: нащупывая для нее новые пути, он предлагал не уничтожать старую классическую традицию, а переосмыслить ее, удержав все, что было в ней ценного. Аналогию подобному стремлению мы можем найти в школе новой русской поэзии, замечательным завоеваниям которой сопутствовал коренной пересмотр и новое прочтение классического наследия. Не случайно школа С. И. Иванова — С. М. Волнухина явилась истоком творчества целой плеяды ярких и разнообразных мастеров скульптуры начала XX века.

От натурализма ранних работ конца 90-х годов Домогацкий вскоре переходит к увлечению импрессионизмом, под знаком которого развивается его искусство на протяжении первого 15-летия XX века. Увлечение искусством П. П. Трубецкого не прошло бесследно для мастера. Искусство Трубецкого являлось лишь одним из видов импрессионизма в скульптуре. Яркое, своеобразное, органичное и жизненное, оно как бы влило новые силы в зарождающуюся московскую скульптуру. Оно прежде всего характеризуется культом первого впечатления, стремлением к крайней остроте характеристик, к сохранению свежести восприятия и трепетной живой поверхности. Конструкция, масса, вес, архитектоника занимают в нем относительно второстепенное место; глубина и продуманность характеристик часто подменяется остротой выразительности; способ работы — быстрый, около семи сеансов, набросок с натуры. Увлекшись импрессионизмом благодаря Трубецкому, Домогацкий скоро обнаруживает, что само течение далеко не исчерпывается его искусством. Он открывает, что искусство Родена далеко выходит за его рамки. Кроме потрясающей жизненности формы творчеству Родена присущи анализ, психологизм, глубокое раскрытие образа. («Он давал мне в человеке то, чего так тщательно избегал Трубецкой: человеческую душу. А это всегда было моей мечтой. Кроме этого — громадную культуру, грамотность».) Поездка в Париж в 1907 году имела для Домогацкого большое значение. Напряженная и удачная работа, знакомство с техникой рубки из камня, участие в выставке Осеннего салона («Девочка», «Мужской портрет», «Голова старика»), внимание прессы благотворно действуют на скульптора и несколько рассеивают его неуверенность в собственных силах (черта, мешавшая художнику жить и работать чуть ли не на протяжении всей его творческой деятельности). В то же время близкое знакомство скульптора с парижской художественной жизнью, с искусством Родена, с работами художников-постимпрессионистов и с крайними выражениями импрессионизма в работах Медардо Россо заставляет его усомниться в характере того импрессионизма, в котором работает он сам. Постепенно он отходит от приблизительности формы и характеристики, свойственной его ранним работам, и направляет свое внимание на преодоление набросочности и недостаточной конструктивности. С огромным интересом он пытается вникнуть в сущность разнообразных постимпрессионистических течений, с которыми близко знакомится в следующее свое пребывание в Париже в 1912 году. В письме из Парижа к жене (15 апреля 1912 года) Домогацкий писал: «Сегодня был, наконец, в мастерской Бурделя, куда

давно стремился. Полон самых приятных впечатлений. С удовольствием поступил бы к нему в мастерскую в ученики. Много выглядел для себя полезного и с художественной и с технической стороны. В этот приезд я както все изучаю скульптуру левого крыла. Познакомился даже с двумя скульпторами, левее которых на всем земном шаре не сыщешь. Один из них (самый левый) русский. Тут я ничего для себя не почерпнул, но очень любопытно все это и поучительно до крайности...» * Интерес к любым проявлениям искусства вне зависимости от его направленности Домогацкий пронес через всю свою жизнь. Но это не помешало ему осознавать чуждость левых течений для себя как художника. Он убеждается, что левые направления «результат кризиса, пережитого искусством». Внутренне исчерпав для себя импрессионистические тенденции и чуждый существу левых течений, Домогацкий постепенно выходит в искусстве на свою самостоятельную дорогу. Процесс отхода от импрессионизма совершался у него органически. Прежде всего за счет более длительной работы над натурой, за счет стремления к конструктивности и законченности форм. Особенно существенную роль в становлении художника сыграла его работа по камню. Если недостаточная найденность формы, неконструктивность ее может оказаться малозаметной в таком промежуточном аморфном материале, как глина, то при переводе в камень она становится очевидной. Импрессионистическая концепция с трудом уживается с существом камня, к которому импрессионисты обращались исключительно редко. Освоение законов и специфики камня кардинально разводит искусство Домогацкого с искусством импрессионизма. Суть расхождений выражается в том, что он отметает все внешнее, эффектное, как простейший путь к достижению цели. Он ищет внутреннего богатства и содержательности формы и той ее внешней простоты, которая является плодом огромного труда и искусства. К силе впечатления, которую давала импрессионистическая концепция, он стремится прибавить глубину и длительность. Что касается характера его образов, то здесь он идет по пути все большей психологической углубленности. Первые крупные победы на новом пути приходят с портретами Р. Рачинского (1916), Л. Шестова (1917), «Нюшки» (1917), доктора А. А. Лосева (1918) и других. Работа по камню дисциплинирует и делает крепче и его лепку, в которой он также переходит на более длительную работу. Добиваясь все большего психологизма образа и конструктивности формы, скульптор в то же время стремится сохранить живую поверхность своих работ, не желая терять этого замечательного завоевания импрессионизма. Но в его зрелых вещах эта поверхность уже по существу не импрессионистична, она лишена дробности, которую придавал ей живописный мазок и слишком глубокая светотень, хотя фактура его вещей всегда остается живой и разнообразной, в ней, пусть и в приглушенном виде, чувствуется след руки мастера. В фактуре своих работ в камне Домогацкий также всегда стремится оставить след от разнообразных инструментов: часто под поверхностью, обработанной троянкой, мы видим следы, оставленные шпунтом, под скарпелью и даже рифлеркой можно почувствовать троянку. В искусстве Домогацкого культура поверхности генетически эволюционирует от импрессионизма. Критика всегда высоко оценивала профессиональное мастерство скульптора, его тонкое чувство материала.

Обращение к художественной эволюции В. Н. Домогацкого обнаруживает, как глубоко связаны у него теоретическая и творческая сфера, столь далекие по методу. Для всего творчества мастера ключевым является психологически-эмоциональный момент, интерес к духовной субстанции.

*
С художественной жизнью Парижа Домогацкого знакомит скульптор А. Архипенко.

В лучших своих портретах, к которым из зрелого периода можно отнести «Портрет сына» (1926), «Пушкина» (1926—1927), «Голову старика» (1933—1934), он достигает той максимальной духовной насыщенности, которую считает главной задачей подлинного портрета. Черты глубокой человечности и одухотворенности свойственны и другой области творчества Домогацкого — изображению обнаженной женской натуры, в которой также несомненны его большие достижения. След, который Домогацкий оставил в советском искусстве, несомненно велик, его творчество не утратило своей притягательности и значения и сегодня. Почти 20 лет спустя после смерти скульптора Н. В. Томский писал: «Творчество Домогацкого — это гимн духовной красоте Человека. Оно способно всколыхнуть и поднять самые высокие чувства, оно заставляет по-новому смотреть на окружающий мир, находить и открывать в нем прекрасное, подчас неуловимое и ускользающее от нашего взгляда. Произведения его еще раз доказывают, что истинное искусство, берущее начало в самой жизни, творчески раскрывающее ее в художественной форме, имеет огромную силу воздействия и надолго переживает самого художника» *.

Если художественная жизнь Домогацкого началась, когда скульптура в России влачила довольно жалкое существование и не могла даже помышлять ни о какой конкуренции с живописью, о чем ярко и убедительно свидетельствуют каталоги выставок того времени, то к концу жизни мастера скульптура уже не только успешно конкурировала с живописью, но часто оттесняла ее и на второй план. За время 35-летней художественной деятельности Домогацкого положение этого вида искусства совершенно изменилось. В статье «Наша скульптура», посвященной выставке «Художники РСФСР за 15 лет», Абрам Эфрос писал: «...невнимание (к скульптуре. — *С. Д.*) — только дурное предубеждение. Оно ничем не оправдано. Никто не сможет доказать, что живопись у нас значительнее скульптуры. Неверно, что она глубже; неверно, что она жизненнее; неверно, что она мастеровитее. По меньшей мере они равноправны. А если говорить начистоту, то разборчивый, взыскательный зритель, может быть, уйдет с Волхонки удовлетвореннее, чем из Исторического музея. Во всяком случае в нашем ваянии есть две-три черты, которые дают ему больше своеобразия» **.

Несомненно, что сам В. Н. Домогацкий как художник и как общественный деятель сыграл значительную роль в этом кардинальном изменении положения скульптуры и сделал очень многое, чтобы она обрела, наконец, «права гражданства» в русском искусстве. Уже с самого начала революции, когда Москва утверждается как подлинный центр художественной жизни страны, В. Н. Домогацкий начинает играть в этой жизни весьма заметную роль. В 1917 году он — товарищ председателя «Совета художественных организаций Москвы» ***, в том же году он становится товарищем председателя, а вскоре председателем московского «Союза скульпторов» ****, он же был избран первым председателем скульптурной секции РАБИС, куда в 1918 году влился Союз скульпторов, и членом ЦК РАБИС. Домогацкий всегда ратовал за самостоятельные выставки скульптуры, за правильную экспозицию скульптуры в музеях и на выставках, стремился теоретически обосновать специфику ее законов, обращался к ее традиции.

*
Томский Н. На выставке Домогацкого. — Творчество, 1957, № 9.

**
Известия, 1933, 11 июля, № 172; живописный отдел выставки размещался в Историческом музее, скульптурный — в Музее изобразительных искусств, раздел плаката и карикатуры — в ГТГ.

***
Председателем Совета был К. Коровин, другим товарищем председателя — А. Васнецов.

****
Первым председателем профессионального Союза скульпторов был С. Т. Коненков.

Самую значительную роль в «самоопределении» скульптуры сыграло создание в конце 1925 года первого в ее истории творческого союза — Общества русских скульпторов (ОРС) — событие, которое можно считать одним из крупнейших в советском искусстве 20-х годов. В. Н. Домогацкий был деятельным учредителем и первым председателем ОРС с момента основания до 1928 года. Он же, по словам А. В. Бакушинского, являлся и его главным рычагом и скрепляющим центром.

ОРС объединил все качественно ценное, что было в московской скульптуре, без различия направлений. В марте 1926 года была устроена первая выставка Общества. А. А. Федоров-Давыдов писал о ней: «На фоне будней текущей художественной жизни «Выставка современной скульптуры» была фактом во всяком случае исключительным. Чтобы оценить ее значение и интерес, достаточно сказать, что у нас ни в старой России, ни в СССР доселе специальных скульптурных выставок не было». И дальше: «Как ни странно на первый взгляд, но культурная традиция мастерства оказалась здесь более живучей, чем в живописи» *. Организованные одна за другой четыре выставки ОРС (1926—1931) всколыхнули интерес к скульптуре. Успех их был несомненен и выражался и в потоках отзывов критики, и в потоках посетителей. Лицо выставок ОРС многими отождествлялось с лицом всей советской скульптуры. С его созданием осуществлялась давнишняя мечта скульпторов.

Уже незадолго до смерти Владимир Николаевич Домогацкий принял активное участие в создании Московского института изобразительных искусств, где с 1937 года он назначается профессором и деканом скульптурного факультета.

Деятельная любовь В. Н. Домогацкого к скульптуре принесла реальные плоды и во многом повлияла на художественную жизнь 20—30-х годов. Б. Н. Терновец писал: «Домогацкий явился свидетелем, вернее активным участником, процесса развития московской скульптуры, укрепления ее художественных и общественных позиций, расширения ее задач, в особенности в послереволюционный период, когда советская скульптура приобрела поистине невиданные темпы роста, удвоила, утроила, удесятерила свои кадры. Вся деятельность Домогацкого неотделима от этого процесса; он связан с ним, как один из одареннейших представителей своего поколения, отдававший свои силы разрешению выдвигаемых жизнью задач, как скульптор-общественник, как ученый, как превосходный педагог, вооружавший достижениями ценного опыта вступающую в жизнь молодежь». Широта взглядов, умение создавать вокруг себя атмосферу неизменного доброжелательства, всегдашняя готовность помочь всем, в ком он видел искру таланта и любви к своему делу, привлекали к В. Н. Домогацкому современников.

Отношение Домогацкого к искусству было сродни классической традиции, о которой сам он писал: «Это была традиция исключительно строгого отношения к себе и к своему делу, и дело это было делом жизни, идейным делом прежде всего. Не только специальностью, но и призванием».

Надеемся, что публикуемые в настоящем издании материалы дадут возможность услышать подлинный голос одного из ведущих русских мастеров XX века, помогут шире представить многогранный образ этого человека, увидеть те его стороны, которыми он был обращен к культурной жизни своего времени.

С. П. Домогацкая

* Печать и революция, 1926, кн. IV, с. 101—102. Первый опыт широкого выступления группы московских скульпторов был сделан в 1925 году на выставке ОБИС.

Даты жизни и деятельности В. Н. Домогацкого

1876	20 апреля (2 мая) родился Владимир Николаевич Домогацкий в г. Одессе, в семье помещика Полтавской и Херсонской губерний.
1877(8)—1885	живет с матерью в Швейцарии, в г. Лозанне, где начинает посещать начальную школу.
1885	после смерти матери переезжает на Украину, в Киев. Поступает в киевскую классическую гимназию.
1885—1890	живет и воспитывается в семье родственника отца Ф. В. Григоренко.
1892	с семьей сестры переезжает в Москву.
1892—1896	учится в частной гимназии Ф. И. Креймана.
1895—1896	начинает брать частные уроки скульптуры у С. М. Волнухина.
1896	едет в Париж на две недели.
1897—1902	учится на юридическом факультете Московского университета. Параллельно занимается скульптурой у С. М. Волнухина.
1900	едет на Всемирную выставку в Париж. Работает в Париже в течение трех месяцев.
1901	женится на Екатерине Львовне Штамм. Совершает свадебное путешествие по Италии.
1902	начинает адвокатскую деятельность в качестве присяжного поверенного. Пишет диссертацию на ученую степень по теории авторского права.
1903—1904	занимается скульптурой под руководством С. В. Иванова.
1904	впервые выставляется на XXIV Периодической выставке МОЛХ.
1905—1907	работает мало. Полоса депрессии и сомнений в себе.
1907	совершает поездку в Париж с образовательной целью. Изучает скульптуру О. Родена. Увлекается работами скульптора-анималиста Р. Бугатти. Выставляется в Осеннем Салоне.
1907—1917	интенсивно работает в области скульптуры в Москве.
1908—1910	преподает в Строгановском центральном художественно-промышленном училище в Москве.

1909 создает большую анималистическую серию.
Рождение сына, будущего художника В. В. Домогацкого.

1912 едет в Париж, где знакомится со скульптурой европейского авангарда.

1914 становится членом Московского товарищества художников.

1916 считает поворотным в своем художественном творчестве.
Создает и выставляет следующие работы: портрет Вл. Соловьева, мрамор (выставка картин русских и польских художников);
портрет Р. Э. Рачинского, мрамор (выставка картин «Мира искусства»);
портрет М. И. Шибаева, камень (XXII — МТХ);
«Голова девочки. Таня», мрамор (XXII — МТХ);
«Женская голова», алебастр (XXII — МТХ);
«Женский торс», алебастр (XXII — МТХ);
«Девушка», алебастр (XXII — МТХ).

1917 создает портрет Льва Шестова (мрамор, XXIV — МТХ).
Первая работа, приобретенная с выставки в Государственную Третьяковскую галерею.

1917—1918 принимает активное участие в общественно-художественной жизни Москвы:
товарищ председателя в «Совете художественных организаций Москвы»;
председатель специальной комиссии по реорганизации Училища живописи, ваяния и зодчества в высшее художественное заведение.

1918 вступает в Московский союз скульпторов-художников.
Избран товарищем председателя.

1918—1919 председатель Московского союза скульпторов-художников.
Заведует художественной частью в «Главстекло».
Заведует музеем образцов стекла и фарфора.

1919 работает над правительственным заказом по плану монументальной пропаганды. Выполняет статую Дж. Байрона.
Член центрального комитета и член правления Секции изобразительных искусств в РАБИСе.

1920 работает в Гуманитарно-педагогическом институте при Наркомпросе.

1921—1931 работает в Государственной академии художественных наук:
1922 — заместитель председателя секции изобразительных искусств;
1923—1924 — председатель скульптурной подсекции пространственных искусств;
1925—1928 — председатель скульптурной комиссии секции пространственных искусств;
1928—1929 — заведующий Кабинетом художественной технологии;
1930—1931 — внештатный действительный член.

1922	избран действительным членом Государственной академии художественных наук.
1923—1925	работает в Государственной Третьяковской галерее. 1923 — член Ученого совета ГТГ. 1924—1925 — член правления ГТГ, заведующий Отделом скульптуры.
1924—1929	член Квалификационной комиссии по присуждению звания художника и член Совета скульптурного факультета Вхутеина.
1925	работает над созданием при Главнауке «Общества русских скульпторов». Является одним из членов-учредителей.
1925—1928	председатель ОРС.
1926	выполняет работы «Портрет сына» и «Пушкин».
1928—1931	член Правления ОРС.
1933	создает одну из своих лучших портретных работ «Голова старика» (мрамор, ГТГ).
с 1934	член Правления Московского областного союза скульпторов (МОССХ).
с 1935	является членом Президиума МОССХа.
1935	открытие персональной выставки В. Н. Домогацкого в залах Гос. музея изобразительных искусств.
1937	Владимиру Николаевичу Домогацкому присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
1937—1939	профессор Московского института изобразительных искусств, декан скульптурного факультета.
1939	30 марта Владимир Николаевич Домогацкий скончался.

Первая часть

Биографические материалы

В. Н. Домогацкий
Предисловие к «Автобиографии»

Автобиография
(Письма А. В. Бакушинскому)

Письмо М. Н. Райхинштейну

Письмо Б. Н. Терновцу

Воспоминания о В. Н. Домогацком

В. В. Домогацкий

А. А. Сидоров

Д. Ю. Митлянский

Г. А. Окский
Человек, мастер, учитель

Автобиографические письма В. Н. Домогацкого к А. В. Бакушинскому возникли как отклик на просьбу последнего предоставить биографический материал для монографии о скульпторе. Задумана монография была десятилетием раньше, чем написана и вышла в свет. Первое, наиболее пространное письмо написано летом 1926 года. Остальные писались между 1926 и 1929 годами с интервалом примерно в год в летнее время, когда В. Н. Домогацкий был свободен и когда корреспонденты находились в разных местах. Предисловие же к этим письмам написано много позже, после выхода монографии (1936). Получив обратно большинство своих писем, В. Н. Домогацкий захотел превратить их в нечто целое.

Публикуемая «Автобиография» обладает всеми чертами, присущими эпистолярному жанру, в котором ярче, чем в любом другом, проявляются характер автора, его особенности, манера излагать свои мысли, характерные акценты и т. д. По стилю эти письма Домогацкого очень близки его манере говорить, во многом порожденной той эпохой, и требуют некоторых пояснений. О манере речи скульптора вспоминает его сын В. В. Домогацкий: «Говорил отец очень кратко, отрывисто и как-то в сторону, словно отвечая самому себе. Он делал паузы там, где им не следовало быть, искал точного слова, а не находя его, комкал то, о чем говорил. К самому «слову» он относился с величайшим уважением, видел в нем материал, которым должен пользоваться лишь тот, кто умеет, себя же считал абсолютно неспособным что-либо хорошо рассказать. Я не слышал от него последовательно конструктивного рассказа. Он принципиально считал, что конструкция, вставленная, как скелет, в рассказ о какой-то жизненной ситуации, исказит правду или преднамеренно ее акцентирует. Сталкиваясь с теми или иными жизненными явлениями, он рассказывал о них лишь фрагментарно, кусочками, как бы прямо выхваченными из жизни. Он терпеть не мог длиннот, «громких фраз», избегал подробностей, а в особенности «лирических отступлений». В том, что он не умеет рассказывать, я думаю, он ошибался, просто его форма была необычна, он считал ее неумением. Мне кажется, его стремление к точности и краткости было неосознанной реакцией на чрезмерную говорливость как предыдущего, так, впрочем, и последующего поколения. Испытывая неловкость за кажущееся ему неумение рассказывать, он постоянно прибегал к шутке, говоря о каком-то фрагменте жизни, стремился показать его в иронически-шутливом плане.

В письмах к Бакушинскому есть много полушутливых оборотов, которые ни в коем случае не следует понимать буквально. Шутки, юмористическая транскрипция, ирония и прочее существуют всегда во времени, и есть опасность, что полстолетия, отделяющие нас от написания этих писем, сделали многое не совсем понятным. Как на пример, укажу на фразу: «выступал по двадцать третьей краже», которая является просто ходячим когда-то среди юристов выражением, означающим безнадежно проигрышное по своим предпосылкам дело. Или: эпитет «возлюбленный» (Владимир) употреблен им в качестве полушуточной стилизации официальных рескриптов и церковных речений. Подобных примеров очень много в письмах.

Говоря о любви отца к исчерпывающей краткости, замечу, что в разговоре на чисто художественные темы он часто придавал своим мыс-



1. К. Н. Домогацкая, мать скульптора

лям некий афористический характер. Его афоризмы не были экспромтами, они складывались постепенно, и если оказывались точными, он бывал очень доволен. Приведу те, которые запомнились: «Ничем художник не может так себе напортить, как собственными работами».
«Ничто не может сильнее препятствовать художнику, чем собственная бездарность».
«По-настоящему похож тот портрет, который я не поставлю лицом к тому месту, где сплю».
«Безусловно нравится мне та вещь, на которой я с удовольствием бы подписался». И т. д.»

Вл. Вл. Домогацкий не упомянул еще о том, что ряд иронических оборотов, используемых его отцом в «Автобиографии», объясняется его весьма скептическим отношением к своей научно-общественной деятельности.

Говоря далее о жанре писем, надо сказать, что он предполагает вполне определенного корреспондента. Для понимания многих моментов автобиографических писем важно знание взаимоотношений скульптора со своим биографом.

Их знакомство состоялось в 1920 году и очень скоро переросло в тесную дружбу. В течение всей последующей жизни их связывали интерес к искусству и общая работа (умерли они в один и тот же год). Они вместе работали в семинаре, созданном А. В. Бакушинским при Цветков-



2. Домогацкий в детстве со своим гувернером в Швейцарии
Фотография 1884 г.

ской галерее, директором которой он был; также совместно работали в Гуманитарно-педагогическом институте; далее — в Третьяковской галерее, где они оба поддерживали позиции И. Э. Грабаря, боровшегося с силами, тормозящими научную и собирательскую деятельность галереи; были коллегами по ГАХН, часто сталкивались в работе различных комиссий, в Музее народного творчества, организованного Бакушинским, привлекшим туда В. Н. Домогацкого в качестве консультанта. Слова В. Н. Домогацкого, что он занялся искусствоведением «по наущению профессора Бакушинского» — не вполне шутка. Бакушинский очень настойчиво толкал его на работу в этой области и очень высоко расценивал ее результаты. Что касается художественной деятельности скульптора, то А. В. Бакушинский был одним из первых, кому показывались только что законченные работы, и часто бывал арбитром в вопросе их качества.

Однако, несмотря на близкие контакты, полными единомышленниками в вопросах искусства они никогда не были. Так, принципиально различным было их отношение к так называемому левому искусству, в котором Бакушинский на определенном этапе склонен был видеть подлинную революционность и с которым связывал свои надежды на появление нового искусства и в частности скульптуры. В. Н. Домогацкий отнюдь не разделял его точки зрения, считая, что новое не будет связано ни с какими

экстраординарными формами левого искусства, которое, по его мнению, было лишь коротким этапом в искусстве и которое уже в 20-е годы казалось ему давно изжитым и пройденным. Без учета этих «разномыслий» непонятен во многих местах писем полемический тон, как и непонятна, например, фраза «бросьте Вашу «революционную» дребедень», относящаяся к стремлению Бакушинского видеть в каждом появляющемся направлении в искусстве, сменой которых были так богаты 20-е годы, многозначительные признаки будущего художественного стиля.

Вторым пунктом, в котором расходились точки зрения А. В. Бакушинского и В. Н. Домогацкого, был формальный анализ, с блеском применявшийся Бакушинским в его занятиях с начинающими искусствоведами и вообще использовавшийся им как способ познания искусства. Скульптор не отрицал некоторой несомненно полезной роли, которую формальный метод мог сыграть в начальной стадии обучения; в целом как к методу «познавания» художественного произведения относился к нему крайне скептически и прежде всего потому, что считал подобный анализ бессильным охватить то или иное художественное явление в целом; произведение, подвергшееся такому анализу, как бы специально приспосабливается к нему и, следовательно, искажается в восприятии. Подобный анализ, по мнению В. Н. Домогацкого, мог быть нужен лишь людям, не имеющим глаза и не способным воспринять художественное произведение непосредственно. Он не раз говорил Бакушинскому, что при помощи формального анализа можно без больших усилий сделать некогда любимое произведение глубоко неприятным. В 1924 году он даже написал шутливый и одновременно довольно злой шарж по поводу искусствоведческих «методов» и посвятил его А. В. Бакушинскому и А. А. Федорову-Давыдову, с которым в это время был также в дружеских отношениях.

Следует заметить, что существование разных точек зрения по указанным вопросам у скульптора с Бакушинским сказалось в написанной последним монографии о Домогацком.

Биографические материалы

В. Н. Домогацкий
Предисловие к «Автобиографии»

Когда я пишу о себе, я не могу отделаться от образа отдаленного потомка, читающего мои записки. Это лишает меня значительной доли искренности. Нежелание предстать перед ним в голом виде заставляет наспех напяливать на себя первый попавшийся под руку костюм.

Правда, я пользуюсь великим преимуществом обыкновенных людей. Я вполне застрахован от того, что благодарное потомство будет перетряхивать мои простыни и по найденному крестику высчитывать, сколько раз я изменял своей жене. В бесславии и забвении тоже есть свои радости. Может быть, когда-нибудь я найду их и в смерти.

Кто пишет о себе, всегда что-то доказывает, в чем-то оправдывается, что-то скрывает и весьма искренне лжет. Но благодарный потомок этого не любит. Он требует от тебя, чтобы ты вывернул для него всю свою душу, до самого дна. А этого я не рекомендовал бы делать даже многим, причисленным к лику святых. От долгой жизни на дне души мало ли какая не осядет муть. Зачем же ее встряхивать?

Если бы я был художником слова, я призвал бы на помощь искусство — эту величайшую наглую ложь, пользующуюся ныне незаслуженной репутацией высшей правды. К сожалению, мне приходится довольствоваться меньшим: спасаться в мудром восприятии жизни моих земляков — украинцев. Пусть это немного развеселит моего отдаленного потомка.

Если же ему захочется во что бы то ни стало поковыряться в душе своего прадедушки, я не могу лишить его права читать между строк. Пускай только делает это на свой страх и риск. За собой я оставляю право оспаривать его выводы.

Многое мне мешает писать. Я люблю яркий рельефный образ, но вылепить его словами не умею. Я люблю краткую, чеканную речь, но всякие «так как», «которые», «потому что» и следующие за ними придаточные предложения лезут мне под перо и мешают поставить давно уже необходимую точку. Написав страницу, начинаю ее выправлять. Перечеркиваю почти все. Остается строк пять, и те приходится переделать заново. Но тут новая беда: перечтя их, не могу отделаться от впечатления, что это уже было когда-то, кем-то и где-то написано и, следовательно, старался я совершенно зря.

Так ли это, не знаю. Но знаю, что пишу не то и не так, как хотелось бы.<...>

Даты рождения и смерти. Между ними — короткая черта.

Автобиография
(Письма А. В. Бакушинскому. 1926—1929 гг.)

[Ответ на письмо I]

Итак, начинаю. Родился я в 187.., но тут у моих историков будет небольшое разночтение. Советую Вам держаться даты 1878 год [1]. Ее поддерживает такой крупный авторитет, небезызвестный в Италии и в Париже, как сениор Червонец [2] (по русскому произношению Б. Н. Терновец), на нее неоднократно указывал и сам скульптор в последние годы своей жизни.

Родился я в Одессе<...> Происхождения я чисто украинского. <...>Мать [3] моя жила в то время в своем имении (Морозовка) Херсонской губернии и для большей безопасности поехала родить меня в губернский город, где у нее был дом на Дерибасовской улице, что и совершила вполне благополучно 20 апреля указанного года.

Когда мне минуло два года, мать увезла меня со старшим братом Николаем за границу [4], так как доктора прописали ему Италию. Почему-то по дороге мать оставила меня в одном швейцарском семействе (Jouvounat) в Vevey на Женевском озере. Через полгода брат неожиданно умер в Риме от тифа. Мать с телом его вернулась в Россию, и обо мне, видно, позабыли (может быть, и почта была тут виновата), но как бы там ни было, в почтенной швейцарской семье Jouvounat состоялся семейный совет, на котором было решено усыновить меня, если до определенного срока не будет вестей. Давно жданное письмо, наконец, пришло, а то и не были бы мы знакомы с Вами. Не пришлось бы Вам писать мою монографию, а я был бы швейцарским гражданином. Мать приехала за мной, и до самой ее смерти мы почти безвыездно жили в Швейцарии, наезжая на лето в имение Полтавской губернии на реке Псёле. Последние годы жил в Montreux. Там я стал ходить в начальную швейцарскую школу и лютеранскую приходскую церковь (помню, мечтал быть проповедником и религиозным реформатором). В эти годы стал учиться и русскому языку (получилась смесь французского с малороссийским). Из учителей своих помню учителя музыки (Louban). Ой! сколько я слез пролил на рояль. Не виноват же был я в том, что мать моя была хорошей пианисткой и решила, что я прославлю ее в этой специальности [5]. Хорошо помню своего гувернера m-r Dufour, сына содержателя манежа в Лозанне. Он давал мне лошадиное воспитание (в 8 лет я уже ездил с мундштуком). Был он со мной и в России, где я по берегам Псёла изучал высшую школу верховой езды на своем малолетнем Кролике, а он на долговязой кобыле прельщал наших «дивчат». Слабо вспоминаю учителя рисования (ученика художественной школы в Лозанне) и ящик с глиной и гипсовыми образцами: грибом, башмаком, головой лошади и проч. Наконец, и первую любовь (это к учению не относится) — очаровательную англичаночку восьми лет с белым удивительным бантом на голове. Сидит себе, небось, старушкой где-нибудь в Англии, читает про конфликты с Со-

1
В. Н. Домогацкий родился 20 IV-1876 года. Дату 1878 год ошибочно приводит Б. Н. Терновец в своей книге «Русские скульпторы» (М., 1924, с. 36). Эта ошибка Терновца послужила для А. В. Бакушинского поводом для шутливого обвинения скульптора в стремлении к омолаживанию.

2
В таком виде фамилия Б. Н. Терновца появилась в итальянской печати.

3
Мать В. Н. Домогацкого — Ксения Николаевна Домогацкая (1837—1885), урожденная Протопопова, первым браком замужем за Николаем Карловичем Нитте, помещица Херсонской губернии Александринского уезда (имение Морозовка). Была художественно широко образованным человеком, много путешествовала, увлекалась искусством, архитектурой, прекрасно знала музеи мира. Училась живописи у художника-профессионала. Писала акварели (в семье сохранился акварельный натюрморт ее работы). Была прекрасной пианисткой. Увлекалась педагогикой, серьезно интересовалась теорией педагогики, переводила на русский язык труды прогрессивных западных педагогов школы Песталоцци. Своим детям стремилась дать как можно более широкое художественное образование.

4
К этому времени отец скульптора, Николай Владимирович Домогацкий (?—1877), уже умер. Был помещиком Полтавской губернии, по образованию врач. Занимался преподаванием медицины. Жил в основном в Италии.

5
В. Н. Домогацкий имел большие музыкальные способности, и его мать мечтала, чтобы он стал музыкантом.

ветской Россией и не подозревает, что первым ее поклонником был ныне здравствующий советский скульптор.

Успокоившись после смерти старшего сына (это был ее любимец), мать заменила его мной, немного в ущерб сестре и брату, которые не жили с нами. Мать свою хорошо знаю не только по воспоминаниям, но и по ее письмам, запискам, дневнику и рассказам. Описывать не буду. Скажу только, что она определила всю мою жизнь (я, говорят, и пошел всецело в нее), и по сей день мне все кажется, что она, как может, опекает меня, руководит мной, помогает в жизненных невзгодах. Скончалась она в Montreux в 1885 году. Сестра[6], 18 лет, перевезла ее тело и меня в Россию, в Полтавскую губернию, где и похоронили мать в нашем склепе.

Началась моя юность. Смена опекунов и скитания с ними. Сначала Киев, поступление в классическую гимназию (желание матери было, чтобы я обязательно окончил университет). Первый опекун — Григоренко[7], помещик Полтавской губернии и выборный мировой судья в Киеве. Жил у него до его смерти (в 1890 г.). Второй опекун — известный в свое время педагог (генерал) П. Стронин[8], друг матери (по советам его воспитывался в детстве). Наконец, третий — Э. С. Монвиж-Монтвид[9], муж сестры, издатель детского журнала «Всходы», социал-демократ, типичный русский интеллигент. Жил с ним год в Харькове и переехал в Москву в 1892 году. В Москве отдали в частную гимназию Креймана, которую едва-едва кончил в 1897 году. Сидел и в четвертых и в шестых. Гимназия для меня была кошмаром, ничем не заслуженными арестантскими ротами. Она отняла у меня не только часть жизни, но и испортила память, способности. Считался способным, приписывали неудачи — лени, но сидел и зубрил много. Исключительно не давались языки, выручала математика.

Университет прошел как-то незаметно. Кончил на всех «весьма». В поздней юности необходимо отметить «кутежный период», начавшийся еще в гимназии, и жизнь в летние месяцы в имении Григоренок в Полтавской губернии, где прошли лучшие дни моей юности. Тут я был среди ныне уже совершенно почти вымерших последних эпигонов барства, духовных потомков Нащокина и К°. Знал самого К. С. Шиловского[10]. Под звуки гитары, цыганских романсов, среди самых романтических эпизодов прошли эти дни и ночи. Как я люблю еще эту Малороссию! Не верится, что ее уже совершенно нет, что люди эти уже давно в своих могилах. Здесь, к слову сказать, я впервые узнал, что самые обыкновенные смертные могут заниматься скульптурой и что для этого надо лепить из воску. Очень этим заинтересовался и сам попробовал вылепить голову. Помню сейчас и тему, весьма странную: Дон-Жуан в гробу (?) (было мне тогда лет 16). Стал полепливать уже в Москве, когда один знакомый принес несколько вылепленных из разноцветного воску головок. Обзавелся сам воском. Дело пошло очень удачно. Стал популярен в гимназии портретами учителей (на память, обычно, на спичках). В последних классах, по совету опекуна, с трудом отыскал в Москве единственного скульптора С. М. Волну-

6
Дочь Ксении Николаевны от первого брака, Мария Николаевна Нитте, по мужу — Монвиж-Монтвид (1865—1920).

7
Григоренко Федор Васильевич (ум. в 1890) — двоюродный брат отца В. Н. Домогацкого. К семье Ф. В. Григоренко В. Н. Домогацкий был очень привязан. Позднее, живя в Москве и учась в гимназии, лето проводил в его усадьбе Манжелее, о которой навсегда сохранил самые теплые воспоминания.

8
По завещанию матери, опекуном мальчика должен был стать Петр Иванович Стронин (ум. в 1904), инспектор народных училищ на Украине. П. И. Стронин семьи не имел, по натуре был пуританином, и суд, решая вопрос об опекунстве, счел, что мальчику будет лучше воспитываться в семье Ф. В. Григоренко. После смерти последнего опекуном был утвержден Стронин. Однако вскоре 14-летний В. Домогацкий обратился к предводителю дворянства с ходатайством о перемене опекуна.

9
Эдуард Станиславович Монвиж-Монтвид (1858—1911), как большинство русских интеллигентов, увлекался идеей народного просвещения. В 1896 году основал детский журнал «Всходы», сумев добиться высокого уровня этого издания. Но будучи человеком, совершенно неискушенным в коммерческих делах, в начале 900-х годов разорился. Узнав, что семья сестры разорена, В. Н. Домогацкий отдал Эдуарду Станиславовичу свое состояние. Члены семьи Э. С. Монвиж-Монтвид оставались для него всегда самыми близкими родственниками.

10
Имя Константина Степановича Шиловского (1849—1893), сейчас забытое, в свое время было широко известно в художественно-артистических кругах. Это был блестяще образованный и замечательно одаренный человек, обладавший чуткой художественной натурой, отзывчивой ко все-



5. Дорога из Манжелеи в Запселье (Полтавская губерния). Фотография 1894 г.

му прекрасному, большого обаяния и широты души. Он был актером, рисовал, лепил, сочинял стихи, романсы, писал музыку, прекрасно пел и играл на гитаре. Шиловский — автор многих популярных романсов, его знаменитый романс «Тигренок» распевала вся Россия. О его пении сохранились воспоминания Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Кто никогда не слыхал его необыкновенной красоты голоса, его удивительного пения — не может и представить себе, что это было. Я в жизни много потом слышала прекрасных профессиональных певцов, и у нас, и в Италии, и в Париже — но никогда, никто уже не вызвал во мне того впечатления, как он». Одним из самых сильных пристрастий Шиловского была

хина [11], которому и понес на показ нечто, сильно смахивающее на Иннокентия Жукова. Стал брать уроки. Очень не регулярно. В университетское время занялся серьезно. Бегал в мастерскую Школы живописи, ваяния и зодчества, но был частным учеником Волнухина. По настоянию его взял 6 уроков рисования у С. Т. Коненкова. Работал в той мастерской, в которой некогда работали и Рамазанов и Иванов. Сейчас вместо нее — новая, кирпичная. На последнем курсе университета (1901) женился, как Вам известно, весьма удачно и уехал на осень с Екатериной Львовной [12] в Италию. В 1902 году, кончив юридический, приписался в адвокатуру к Д. Н. Доброхотову, председателю совета присяжных поверенных. Брат [13] настаивал, чтобы я служил, и уготовил мне место в Питере в канцелярии Комитета Министров. Была нелепая мысль соединить ис-

скульптура. Он лепил много и серьезно. В Театральном музее им. Бахрушина сохранился портрет актера А. П. Ленского его работы. В воспоминаниях Щепкиной-Куперник приведен рассказ о его статуе «Моление о чаше». Когда впоследствии В. Н. Домогацкий обнаруживал скульптурные работы Шиловского, он поражался тому, что они не страдали дефектами, которые обыкновенно свойственны вещам любителей. В них не было привычных ошибок формы (уплощенного лба и т. д.). Из этого он делал заключение, что Шиловский где-то обучался скульптуре. К. С. Шиловский обращался и к истории русской скульптуры: на страницах «Русского Художественного Архива» (одним из редакторов которого он был) помещены его воспоминания и сведения о работах скульптора Н. И. Либериха (1892, вып. 1, с. 57—61). Называя Шиловского «духовным потомком Нащокина», В. Н. Домогацкий имел, по-видимому, в виду специфически русскую проблему дилетантизма: как от необычайно одаренного П. В. Нащокина для истории осталось лишь то, что он был другом Пушкина, так всем многочисленным дарованиям Шиловского не суждено было вылиться во что-то крупное. (Некролог К. С. Шиловского напечатан в «Русском Художественном Архиве» — 1894, вып. 1, с. 61. См. о нем главу «Первая любовь» в книге: *Щепкина-Куперник Т. Л.* Дни моей жизни. — Изд. «Федерация», 1928, — а также в «Записках» Ю. М. Юрьева. — Л.—М., 1948, с. 40—41).

11
С Сергеем Михайловичем Волнухиным (1859—1921) и его женой Александрой Васильевной у В. Н. Домогацкого были всегда самые добрые отношения. До женитьбы В. Н. Домогацкий летом жил на даче у Волнухиных в Плесе (1898 и 1899), где вместе с Сергеем Михайловичем работал этюды с натуры. Волнухину посчастливилось быть учителем чуть ли не всех лучших московских скульпторов начала XX века (преподавал скульптуру в Училище живописи, ваяния и зодчества, 1894—1918), среди которых его доброта и заботливость снискали ему самую искреннюю любовь. В Отделе рукописей ГТГ сохранилось несколько писем Волнухина к В. Н. Домогацкому, написанных в летнее время, когда ученик и учитель находились в разных местах, в которых рисуется характер этого бесхитростного и доброго, милого и хаотичного человека (ф. 12, ед. хр. 241—252).

12
Екатерина Львовна Домогацкая (Штамм) — 1879—1958.

кусство с адвокатурой, к которой я не только не был способен, но и не любил всей душой. Идти только по искусству не решался. Уж очень я его уважал и не верил в свои силы. Боялся, что средств для семьи будет мало. Не было и поддержки в этом отношении. Позанимавшись год, другой делами (выступал я во фраке по «двадцать третьей краже»), убедился, что из этого выходит одна слякоть, замечтал опять о скульптуре и убедил жену ехать в Париж на три года [14]. Хотел серьезно поучиться, так как Волнухин ничего не мог дать мне существенного по своей малограмотности. К сожалению, с этой поездкой вышла тоже порядочная ерунда. Приехав, я решил сначала пооглядеться, раньше, чем поступить к кому-нибудь в учебу. Работал пока один с величайшим ражем. Через семь месяцев выставил три работы в Salon d'Automne (довольно удачно) и, по окончании выставки, уехал восвояси. Жена соскучилась по своим, а я опять не решился взять ответственность на себя и сделал одну из самых крупных глупостей своей жизни. В Россию я привез с собой тоску по Парижу, с которой не расстаюсь и по сей день. Забыл сказать, что еще дважды, до женитьбы, ездил за границу. Раз побывал в Швейцарии, где прошло детство, и на итальянских озерах. Неделю был в Париже [15]. Обалдел от него, но не раскусил. Понял все обаяние этого города только во вторую поездку в 1900 году на Всемирную выставку, когда прожил там 3 месяца [16], и окончательно оценил его в третий раз. Много хотелось бы сказать о Париже, но все это будут пустые фразы. Надо погранить его мостовые, насидеться в кафе, надышаться его свободным воздухом, упиться очарованием его художественной жизни. Как иностранец, я имел еще великую привилегию — брать из него все, что могла позволить мне материальная обеспеченность, не отдавая ему ни кусочка себя.

По приезде в Москву, я застрял тут надолго. Пережил в это время тяжелые для меня материальные передряги. Спасен был энергией жены и к началу революции стал на ноги и материально и художественно. В 1909 году родился возлюбленный Владимир [17]. В Париже был еще один раз. Ездил на пасху 1912 года. Ожил на полтора месяца.

О революционном периоде писать не хочу. Вы меня знаете в это время. Союз скульпторов, Гум-Пед [18], ГАХН, Третьяковка, голод, медленное выздоравливание от него, пайки, жилтоварищества и, с неимоверными внутренними и внешними усилиями, продолжение работы. Если дотянул до сего дня, то спасибо жене. А что дальше будет, не понимаю. Сейчас я в самом художественном соку, но силы бороться с внешними препятствиями, с определенной нищетой, не дающей мне возможности не только подышать свежим воздухом, но продолжать работу, не хватает уже сил. Может быть, действительно, наступает время почитать монографию и справить юбилей. Странная ирония судьбы: я всю жизнь стеснялся называть себя художником (далеко не по причинам, руководившим Буонаротти), представлялся помощником присяжного поверенного, постоянно сомневался в себе, а сейчас, когда я, наконец, убе-

дился, что ничем другим и не мог бы быть, когда, наконец, долгая работа к чему-то привела и о себе читаешь, как о «бесспорно очень крупном мастере», приходится закрывать свою лавочку за неуплату каких-то жизненных векселей.

Отвечаю Вам по пунктам Вашей анкеты.

По поводу художественных группировок должен сказать, что для нас, скульпторов, они значения большого не имели. Дело в том, что мы попадали в то или другое общество довольно случайно и почти всегда были в нем на отлете. Направление наше живописцами уразумевалось довольно плохо. Даже «правое» и «левое» подчас не отличалось. Помню, и я чисто импрессионистические свои работы (1907 года) с парижского Осеннего Салона выставил на Передвижной. (Кузнецов красовался когда-то на «Бубновом Валете»).

Начал я свою художественную деятельность на Периодической выставке Общества Любителей Художеств 1904 года. После двухгодичного интервала — Salon d'Automne 1907 года. Парижские работы этого года попали на Передвижную и Московское Товарищество (1908 года). Через год — серия животных (группы) на Передвижной.

Кажется, в 1914 году я был избран членом М. Т. Х. Как Вам известно, оно играло роль некоего художественного «диспансера» и застревать в нем долго не полагалось, хотя по скульптуре это была в то время самая доброкачественная выставка. Перекочевывали обычно в «Мир искусства» или в «Союз русских художников». Выставился в «Мире искусства» в 1916 году (бюст графа Рачинского). В 1920 году был выбран, по предложению К. Ф. Юона, в «Союз» [19].

Работал я, как Вам уже известно, весьма нерегулярно. Были годы, что я делал один только этюд. Пропустил в 23-летней работе пять выставочных годов. Не припишите только это «любительству». Причина — частое бросание от разочарования в своих способностях и от нелепой мысли в начале работы, что трудом нельзя брать, в результате — «талантливые наброски», с которыми не очень-то двинешься вперед. Были и еще причины. Выставки переживал всегда очень мучительно. Но значение имели для меня большое. К сожалению, редко видел себя с другими collega'ми.

Что касается условий «способствующих» и «препятствующих», то часто они совмещают в себе и то и другое. Материальная обеспеченность, понятно, большой плюс, но и определенный минус для таких нерешительных людей, каким я был. В моменты упадка художественного духа, разочарования в себе и прочего необеспеченность заставляет держаться специальности, делает ее всегда нужной (как заработок), серьезной. При обеспеченности работа в глазах окружающих является любительством, чем-то недостаточно важным. Я всегда, бывало, считал, что работать стоит, если есть серьезные шансы быть крупным художником (во всяком случае, не хуже Микеланджело, на худой конец — Родена). Перспектива стать художником, каких много, пахла для меня веревкой.

13
Евстафий Николаевич Нитте (Гутя) — 1866(?)—1911 — сводный брат В. Н. Домогацкого. Окончил Петровско-Разумовскую с/х Академию. Служил чиновником особых поручений при министре земледелия Ермолове. Комиссар русского отдела с/х выставки в Париже 1900 года; в Глазго — 1901 года. Участник русско-японской войны; автор писем из действующей армии, печатавшихся в газете «Новое время» Суворина (1904—1905). Он был богат, принадлежал к петербургскому свету. У Вл. Ник. Домогацкого были весьма далекие отношения с братом.

14
Главная цель поездки в Париж 1907 года заключалась в желании В. Н. Домогацкого получить хорошую школу. Он предполагал учиться у французского скульптора Инжальбера (Injalbert Jean-Antoine), академически грамотного и в то же время не чуждого интереса к новым веяниям. Однако занятия Домогацкого у Инжальбера не состоялись ввиду расхождения в художественных вкусах: у Инжальбера было полное неприятие скульптуры П. П. Трубецкого, которым продолжал еще в это время увлекаться В. Домогацкий.

15
В 1896 году.

16
Эту поездку Домогацкий совершил совместно со скульптором Н. А. Андреевым, с которым они снимали в Париже общую мастерскую. С Андреевым у Домогацкого были дружеские отношения, особенно близкие до революции.

17
Сын скульптора Владимир Владимирович Домогацкий (р. в 1909) — художник-график, работает в технике деревянной гравюры, по Вхутемасу-Вхутеину — ученик В. А. Фаворского.

18
Гуманитарно-педагогический научно-исследовательский институт (1920).

19
В «Союз русских художников».



4. Старое деревянное здание скульптурных классов Училища живописи, ваяния и зодчества с Юшкова переулка. (Уничтожено и заменено каменным в начале XX века)

То же относительно образования и вообще культурности. Сейчас я вижу в этом громадный плюс, столь недостающий большинству наших художников. Но как этот плюс мешает работе, лишая того, что так полезно художнику: некоей бараньей головы, узкого лба, упорно долбящего стену, вне всяких колебаний и сомнений, в полном убеждении в своей гениальности.

Отсутствие школы, точнее говоря, учебы у опытного мастера, было у меня определенным минусом. Постоянно ударяясь о свое неумение и скульптурную малограмотность, я, может быть, слишком запутался с ней. Слишком много, подчас, толок воду в ступе, открывая Америки, одним словом, — все прелести «самоучества». Сейчас мне



5. Интерьер старого скульптурного класса, помещавшегося в деревянном здании

смешно, когда критика называет меня «мастером». Вот так мастер, который по сей день мучается над довольно элементарными вещами: то ухо не на месте, то нелепая ошибка в пропорции. Сколько труда я положил в свое время, чтобы перескочить с быстрой работы (à la Трубецкой) на долгое изучение натуры. Не могу до сих пор справиться с «талантливым мазком». Главнейшим минусом была всегда моя неврастеническая психика (с годами, кажется, улучшилось), перемежающаяся лихорадка настроений.

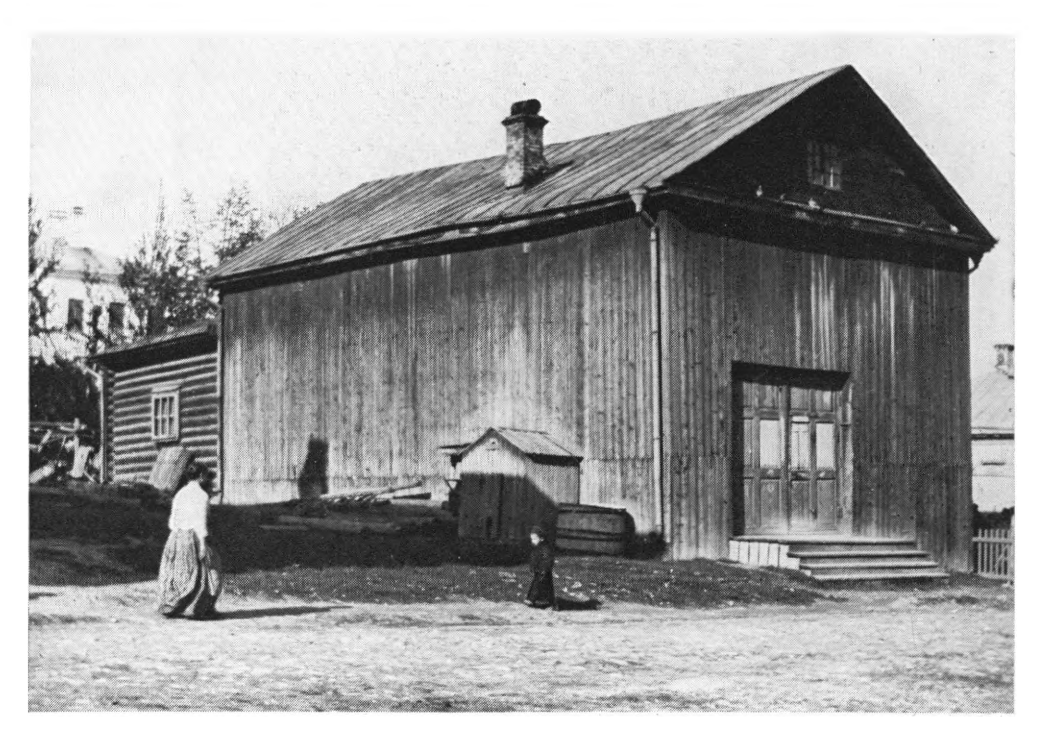
Большим плюсом считал свое происхождение из культурной помещичьей среды, в прошлом даже богатой. Украинское происхождение с пересадкой на великорусскую почву. Житье, отчасти и воспитание за границей. Влияние матери. Удачную женитьбу (критический момент в жизни художника).

Должен отметить общий для всех нас, скульпторов моего поколения, громаднейший минус — полное отсутствие интереса к нашей работе не только в широких интеллигентских и неинтеллигентских массах, но даже среди своих собратьев-живописцев и прочих художников всякого рода искусства, и отсюда происходящие беды: сознание своей ненужности, несправедливости, значение газетной критики и проч. и проч.

Продолжение в следующем письме.

Ответ на письмо II

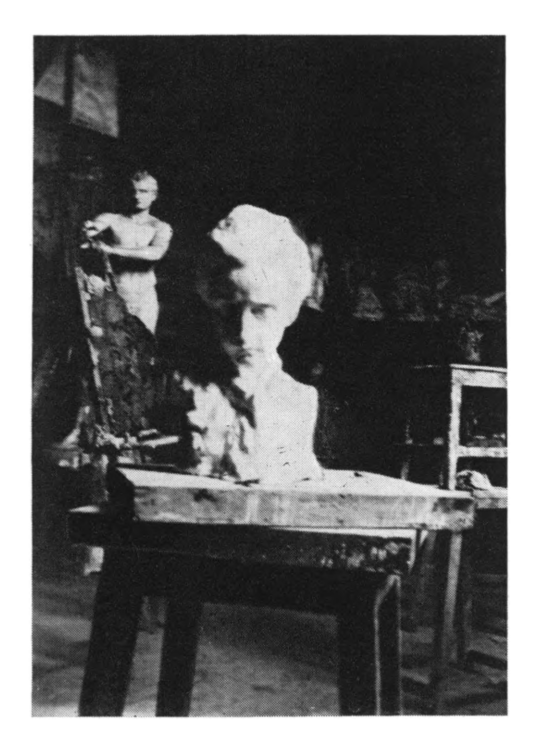
Начну с учения. Первое задание С. М. Волнухина — барельефная копия с гальберговского Крылова; далее, недолгая копировка гипса и живая натура. Снимки с этих первых работ с натуры (татарин, старуха, монах) у меня имеются, я тогда уже занимался фотографией. Это типичные для того времени классные этюды скульптурной мастерской, обычно сюжетом близкие к передвижническому



6. Мастерская П. П. Трубецкого и К. Робекки во дворе Училища живописи, ваяния и зодчества

живописному жанру. Требовалась психологическая выразительность, движение, грамотность, добросовестная натуралистическая передача натуры. Сильного давления, наподобие академического, не было. Сергей Михайлович не был для учеников очень авторитетен. С годами потерял [авторитет] совсем. Но его очень любили за хорошую душу и хорошее отношение к искусству. Категории на экзаменах раздавали живописцы, т. к. у них было большинство голосов. Я в классах не работал, был в мастерской Волнухина года два-три, его частным учеником. Учеником школы числюсь по недоразумению. Сергей Михайлович, помню, очень преследовал всякое подражание, добивался самобытности, оригинальности. Любопытно отметить, что все, в сущности говоря, были очень похожи друг на друга, и в целом вся скульптура классов была совсем не оригинальная, а какая-то обыденная, бесстильная. Коненков выделялся как лучший по работе, но наиболее талантливым считался Малашкин [20]. Голубкину очень прославлял Сергей Михайлович за выразительность. Для примера вот Вам два эскиза, наделавшие даже некоторый шум в нашем мирке. Малашкин — «Готовится к экзамену»: девочка сидит на садовой скамейке, плотно зажавши ладонями уши; на коленях — книжка (экспрессия зубрежки передана очень удачно). За девочкой воткнута веточка с почками, немного пройденная мастикой (весна!). Помню, Серов

20
Малашкин Дмитрий Николаевич доучивался в Академии художеств у В. А. Беклемишева. Художественная и выставочная деятельность проходила в Ленинграде.



7. Интерьер скульптурного класса, помещавшегося в старом деревянном здании Училища живописи, ваяния и зодчества. На первом плане — работа П. П. Трубецкого «Портрет М. Н. Гагариной»

даже отформовал себе экземпляр. Голубкина, на заданную тему «Жатва», вылепила смерть — скелет с косой, ужасы войны и проч. Все ужасно бесформенно. «Как оригинально подошла к теме!» — восторгался С. М. Волнухин. Коненков был крепче. Может быть, лучше воспринял традиции С. И. Иванова, у которого еще начал учиться. Для поступления в скульптурную мастерскую требовался год учения по рисованию, были и ежегодные экзамены по рисованию. До меня это, очевидно, не касалось. Вот главная причина, почему я не рисую. У остальных рисунок шел средне.
В мое время к рисункам скульпторов стали относиться снисходительнее. Помню, рассказывал мне Сергей Михайлович, что, отстаивая на выпускном экзамене кого-то из скульпторов с плохим рисунком, Серов ссылался на Антокольского, а Волнухин на меня, как на человека, совсем не рисующего и не любящего рисовать, а, между тем, хорошо лепящего. Думаю, что устроенная Вами выставка рисунков современных скульпторов [21] показала вам, насколько рисунок у них не связан со скульптурой и является, так сказать, приватным занятием. Полагаю, что это великолепное подсобие, но отнюдь не необходимое, но очень жалею, что в свое время не пересилил себя.

21 Выставка рисунков современных скульпторов была открыта в Москве, в Гос. Цветковской галерее 3 мая 1925 года. Издан каталог, участвовало 20 художников (см.: Справочник «Выставки советского изобразительного искусства». М., т. I, с. 151).

Появление Павла Трубецкого[22] и его работ было ударом по нашему передвижническому прозябанию. Про себя скажу, что я далеко не сразу пошел по его стопам. Сдерживало то, что я считал позором для себя подражать кому-либо. О направлениях и речи не было и, кажется, никто и не называл его импрессионистом. Не мирился я и с «безграмотностью» Трубецкого, на которую так рьяно нападал Волнухин. Но, как бы там ни было, для меня открылась форточка со свежим воздухом. В Трубецком прельщала меня его свежесть, незамученность, смелый мазок (Волнухин также хвалил меня за красивый мазок), аристократичность, жизненность. Особенно нравились фигурки. В бюстах смущало отсутствие психологии. У Трубецкого я никогда не учился, несколько раз только разговаривал. Он, кажется, считал меня, как ученика Волнухина, даже своим недоброжелателем. На всех моих работах этого времени Вы найдете более или менее сильный налет трубецковского импрессионизма, смешанного со старыми традициями волнухинской школы. В одно время дошел даже, к стыду своему, и до подражания, в доказательство чего имеются у меня несколько фотографий.

22 Павел Петрович Трубецкой (1866—1938) приехал в Россию в 1897 году и поселился в Москве, где с осени 1898 года по 1906 состоял преподавателем скульптуры в Училище живописи, ваяния и зодчества. О появлении его в Училище сохранились воспоминания Б. Л. Пастернака: «В конце девяностых годов в Москву приехал всю жизнь проведший в Италии скульптор Павел Трубецкой. Ему предоставили новую мастерскую с верхним светом, пристроив ее снаружи к стене нашего дома и захватив пристройкой окно нашей кухни. Прежде окно смотрело во двор, а теперь стало выходить в скульптурную мастерскую Трубецкого. Из кухни мы наблюдали его лепку и работу его формовщика Робекки, а также его модели, от позировавших ему маленьких детей и балерин до парных карет и казаков верхами, свободно въезжавших в широкие двери высокой мастерской» (Люди и положения. Автобиографический очерк. — Новый мир, 1967, № 1, с. 207—208).

В 1904 году я прожил некоторое время у С. В. Иванова (живописца) на его «Яхроме», где сработал несколько этюдов (фигур в костюмах), которые и выставил зимой этого года на Периодической выставке. Это было первое мое выступление. Сергей Васильевич был так настырен, что я принужден был брать указанные им сюжеты и даже позы. Тут с моей стороны не было подражания ему. Хотя Сергей Глаголь и погладил меня по головке (в «Русских Ведомостях»), но я так тяжело пережил эту выставку (они вообще всегда были для меня мучением), что два года почти не работал.

Решающее значение в моей художественной жизни имел 1907 год — поездка в Париж на 8 месяцев. Роден[23], понятно, имел для меня гораздо большее значение, чем кто-либо другой (под определенным влиянием Бугатти сработаны мной в 1908 году все мои животные), хотя явных следов этого в моих работах Вы и не найдете. Подражание никогда не входило в мои планы. Роденом я увлекался почти исключительно как портретистом. Он давал мне в человеке то, чего так тщательно избегал Трубецкой, — человеческую душу, а это было всегда моей мечтой. А кроме этого — громадную культуру, грамотность. Выставленные же и прочие, сработанные в 1907 году в Париже, вещи ближе все ж таки к Трубецкому.

Дальнейшие работы довольно бесцветны. Есть маленькая полоса стилизации, которую я в душе не уважал, но отдал ей небольшую дань под нажимом моды («Ассириец», «Ангелы», кресты). Становлюсь на ноги приблизительно с 1916 года (бюсты: Рачинского, Шестова, Блюменталь-Тамариной, Соловьева; Микеланджело и проч.). К этому времени я с большим трудом добился некоторого уменья, и камень окончательно показал путь к «настоящей», как я ее понимал, скульптуре. Строго говоря, от первого моего ковыряния в мастерской Сергея Михайловича до сего дня суть моих художественных стремлений не

23 В 1907 году В. Н. Домогацкий познакомился с Роденом (Rodin Auguste-René-Francois, 1840—1917) лично. Роден объяснил ему, какие именно фотографии с его работ следует покупать, а какие — совершенно искажают суть его скульптурных форм. Снимки эти, приобретенные В. Н. Домогацким в Париже, сохранились. При сравнении их с более поздними и позднейшими репродукциями с работ Родена видно, как менялись во времени отношение и видение их и как это видение отличается от того, что ценил сам Роден в своей скульптуре. Этот пример может послужить иллюстрацией к словам В. Н. Домогацкого о том, как фотография со скульптуры, сделанная человеком, не понимающим ее специфики, способна исказить в корне мысль художника (см. его лекцию о фотографировании скульптуры) и, кроме того, как может исказить ее само время.



8. С. М. Волнухин в мастерской
В. Н. Домогацкого в номерах Фальцвейна

претерпела никаких существенных изменений. Это простая эволюция без резких шатаний. При свидании, по снимкам и работам, я сумел бы Вам это доказать.

Крайними левыми течениями я никогда не увлекался, но не думайте, что я проходил мимо них, презрительно улыбаясь. Отнюдь нет. Много крови они мне перепортили. С ражем к сомнению, свойственному русскому интеллигенту, я, может быть, слишком даже, над ними призадумывался и для проверки работал для опыта (втайне), чтобы окончательно убедиться, что они — результат художественного недомыслия, кризиса, пережитого искусством, в лучшем случае, «куцее» искусство. Главным образом, очень выгодное помещение небольших художественных капиталов. Ввиду неимоверно большого процента, — и столь частые крахи. Место скандалов, реклам, спекуляция на мнимую гонимость и т. д.

Старое искусство? Антиками не увлекался чрезмерно никогда. Любил и по сей день люблю только фрагменты. Очень действовала на меня часть Египта. Больше всего по душе было Возрождение во главе с «Моисеем». Из раннего — Дезидерио и, отчасти, Донателло. В XVIII веке — Гудон, у нас — Козловский и часть портретов Шубина. Пишу Вам все это, так как думаю, что влияет в конечном счете, что нравится.

Легкое резюме. Как видите, я никогда по-настоящему скульптуре не учился и только мечтал это осуществить. Когда я преподавал в Строгановской школе [24], то самым искренним образом завидовал своим ученикам, что они — ученики. Из-за неработы в классах по сей день стесняюсь даже своей натуры. Неграмотность — самое существенное препятствие в моей художественной деятельности. Самоучество — это достоинство только в глазах самых далеких от искусства людей. Если я сейчас, волею критики, стал «мастером», да к тому же «бесспорно, очень крупным» и «маститым», то это не к чести нашей скульптуры и больше ничего.

Что касается пункта о моем собственном влиянии на других, то думаю, что никогда ни на кого не имел влияния и, по характеру своих стремлений и достижений, всегда не модных, влиять не мог. Два человека, правда, считают себя моими учениками. Это Ватагин, у которого я сам сейчас всегда справляюсь по части грамотности, т. к. он трижды грамотнее меня [25], и М. Н. Райхинштейн [26] — по искусствоведению, которого я, сколько помню, никогда ничему не учил, а сам зову его показывать последние работы для критики.

Продолжение в следующем письме.

Ответ на письмо III

Перехожу к художественному автопортрету. Литературная форма мне гораздо труднее скульптурной. С нею у меня хоть и пропадает охота к омоложению, столь ярко выраженная, как Вы уверяете, в моем «Автопортрете», но зато я очень боюсь за сходство.

Выставка ОРС'а [27] заставила меня сильно призадуматься над собой. Представьте себе (на старости я, видно, в значительной мере потерял свою нерешительность), после недолгих колебаний я убедился, что путь мой правильный. Сумею ли я сделать то, что мне хочется, сильно сомневаюсь (жизнь складывается очень тяжело), но к этому я и должен стремиться. Недостаток мой не в том, что я на ложном пути, а в том, что я еще не достиг того, что мне надлежит достигнуть. Скажу больше того, я уверен, что если бы судьба послала мне еще пятнадцать рабочих годов, то я не только доживу до того времени, но поживу и тогда, когда мои стремления станут всеобщими. Не будет ни «импрессионистической», ни той, которая ей противопоставляется и для которой все критики никак не могут еще подобрать однословного термина, а будет — всем русским культурным людям понятная и нужная скульптура (до чего старик договорился!). Будет тот синтез, о котором я Вам уже не раз говорил. Одно другое не отрицает. Отрицает

24
С 1908 года по 1910 В. Н. Домогацкий преподавал в Строгановском центральном художественно-промышленном училище в Москве, ведя педагогическую работу по настоянию Н. А. Андреева.

25
Василий Алексеевич Ватагин (1883—1969) в скульптуре был самоучкой (окончил естественное отделение физико-математического факультета Московского университета). В доме Домогацких появился в 1916—1917 году с целью устранить пробел в области профессиональной грамоты и технологии скульптуры. В. Н. Домогацкий никогда не считал себя его учителем, так как никаким образом не повлиял на характер понимания им скульптурных форм. Знакомство же его с Василием Алексеевичем переросло сразу же в теснейшую дружбу, которая длилась в продолжение всей жизни В. Н. Домогацкого. После его смерти до последних дней Василий Алексеевич был тесно связан с семьей Домогацких. Художественные интересы двух скульпторов лежали в совершенно различных плоскостях: подход к работе, манера работать, цели, которые они преследовали, — все было противоположным. Контрастом друг другу они были и по характеру; Домогацкий привлек Ватагина, имевшего научную жилку, к работе в скульптурной подсекции ГАХН. Ватагин был одним из тех, очень немногих, друзей, кому, как правило, В. Н. Домогацкий показывал свои вещи в глине, преследуя совершенно определенную цель. Ватагин обладал точным и острым глазом в вопро-

только в теории и в «направленстве», а не в настоящей эволюции, где одно является логическим следствием другого. Изживание отрицательных сторон направления еще не значит отказ от него. Наконец, я говорю о синтезе, а не о механическом смешении.

Я рад, что первой моей ученической работой была копия с Гальберга (как скульптора я его не люблю). Это тот мост, вернее, жердочка, которая соединяет меня с прошлым и дает необходимую точку опоры для дальнейшей эволюции. Любопытно отметить, что у нас почти все ученики Трубецкого, у него начавшие учебу, погибли (талантливая Брускетти, Шуклин, Бромирский; Матвеев, чтобы выскочить, должен был переколотить все свои ранние работы). Разве Роден стал бы Роденом, если бы не вышел из старой школы (Карпо и проч.)? А Майоль и Бурдель, — разве это не логическое продолжение Родена? Разве искусство может быть вне культуры? Бросьте всю «революционную» дребедень нашего «новейшего» искусства. Это не только не первая страница, но и не предисловие даже к новому искусству. И не под звуки фанфар рождается это новое искусство, и вида у него не будет необычайного, а будет все, как уже было когда-то, когда звезда привела волхвов в заштатный городишко. Что увидали они? Самые простецкие ясли и самого обыкновенного младенца, лежащего в них. А понаделал дел этот младенец! Так будет и с новым искусством.

Что такое «импрессионизм» в скульптуре, требуется пересмотреть искусствоведу заново. Термин этот начинает уже терять свой настоящий смысл. Но об этом — до свидания, т. к. писать очень много. Напомню только, что он воскресил для дальнейшей жизни уже бездыханное тело искусства, и в этом — величайшая его заслуга. Далее, думается мне, пора и даже очень пора бросить один только формальный подход к искусству (недаром об этом стал уже заговаривать такой «чуткий» тип, как А. А. С.) [28]. Неужели скульптор, работая, только и думает о чистоте своего направления и формальных задачах, и «Моисей» разве тем только и велик, что сработан «по Гильдебранду»?

На ОРС'е мне бросилось в глаза, что я чем-то существенно отличаюсь от всех (если брать мою скульптуру, понятно, не с одной только формальной стороны). Чем именно, сказать затрудняюсь, но причина различия мне ясна: это вся моя прошлая жизнь с родителями и прадедами включительно. То, из-за чего я чувствую себя среди своих коллег всегда словно из другой оперы и что заставляет меня любить их теоретически и издали. Искусство художника — это квинтэссенция его жизни, со всеми ее достижениями и провалами. Вы найдете не только отображение его души, но и физической его природы. Разве скульптуры Вайнера, Сандомирской, Чайкова и прочих не похожи на них самих, и весь oeuvre художника всегда звучит одним звуком, по которому Вы и узнаете автора. Тут я бессилен сказать что-либо про себя, т. к. звучание это могут слышать все, кроме автора.

Охота к длительной работе у меня усиливается с каждым годом (как это противоречит темпу жизни и

сах анатомической правильности, в которых Домогацкий ощущал некоторую неуверенность. От Ватагина требовалось сказать, где «наврано»: на одном ли уровне сидят уши, посажены ли глаза и т. д. Этим и объясняется фраза: «он трижды грамотнее меня».

26
Михаил Наумович Райхинштейн, юрист по образованию, интересовался искусствознанием, после революции занимался в семинаре, организованном профессором Бакушинским. Выступал как художественный критик, работал в Третьяковской галерее, где выполнял роль хранителя запаса скульптуры. С Владимиром Николаевичем познакомился во времена занятий в семинаре, в котором Домогацкий читал курс по теории скульптуры. Был одним из ближайших друзей Владимира Николаевича, игравшим большую роль в его повседневной жизни. В тяжелые, внутренне кризисные моменты жизни В. Н. Домогацкого он, как никто другой, умел привести его в хорошее состояние. Так, в периоды, предшествовавшие выставкам, в которых участвовал В. Н. Домогацкий и которые всю жизнь переживал столь тяжело, что в буквальном смысле слова заболевал, Михаил Наумович, как бы случайно появлявшийся, умел так отвлечь его внимание от выставки, что постепенно болезнь проходила. Домашние В. Н. Домогацкого называли его «валерьяновыми каплями». Кроме того, он был одним из наиболее частых и любимых спутников В. Н. Домогацкого во время его прогулок по Москве, московским пригородам, заброшенным кладбищам, составлявших одну из существеннейших сторон в его жизни. Райхинштейн был также в курсе всей художественной и теоретической деятельности скульптора.

27
Первая выставка Общества русских скульпторов была открыта в 1926 году (Государственный Исторический музей).

28
Алексей Алексеевич Сидоров.

материальным условиям!). Когда-то я готов был считать это признаком бездарности. Но узнав, что Деспио вылепливает свои бюсты «дольше, чем дней в году», что годами сидят над вещью Бурдель и Майоль, поуспокоился. Только таким путем, видно, можно получить настоящую скульптурную «форму». Дарование сделает ее «художественной». Следовало бы реабилитировать и истертый от слишком долгого употребления термин «красота».

Последнее время я чуть ли не исключительно работал портреты. (Люблю больше тело, но условия материальные и иные последнее время сильно мешали). Очень люблю эту область и отношусь к ней с бесконечно бо́льшим почтением, чем мои colleg'и, из которых часть даже отрицает, что это может быть делом скульптуры. Но должен признаться, что в портрете меня сильно ограничивает погоня за сходством со слишком к нему добросовестным подходом. Когда я о нем мало стараюсь, выходит всегда не только более художественно, но и более схоже. В портрете всегда хочется взять от человека все его лучшее. Согласен тысячу раз с Брюлловым, что это и есть настоящая, и притом и более трудная, задача портрета [29]. Отсюда у меня и стремление к идеализации и одухотворению, на которое мне не раз многие указывали. Не могу мириться с поверхностной передачей Голубкиной [30], что и дает ей возможность большого «охудожествления» работы, упрощением и облегчением задачи. Думаю, лучшим портретом у меня будет тот, где не в ущерб натуре мне можно будет дать больше всего себя.

Портреты мои резко делятся на две категории. Первая та, где мне ничего не хочется делать с натурой, а только передать, что и как видишь (Ватагин, Асаханов, Блюменталь-Тамарина); вторая — где мне досадно, что натура не вполне такая, как хотелось бы ее видеть, где хочется дать ее не такой, как она есть (Соловьев, Шестов и другие). Вторые работать гораздо приятнее, но я их вечно порчу и не даю себе полной воли. Характер мой — главный враг мой. Выявление души человеческой — главная задача портрета. Психологизм — тот мост, который примирит широкую (интеллигентную) массу со скульптурой. Понятно, речь идет не о психологизме Иннокентия Жукова, но приверженность некоторой части нашей интеллигенции к нему очень показательна (и трагична, к слову сказать). Если бываю доволен своими работами, то всегда только относительно. Нравятся больше всего удачно начатые работы. Формую обыкновенно с тяжелым чувством, что не вышло, чего хотел. Больше по соображениям всякого рода: нужно для выставки, сравнительно не скверно, пригодятся и т. д. В дальнейшей работе на камне удается сделать еще шаг вперед. Да в нем и легче получить желаемую мне форму.

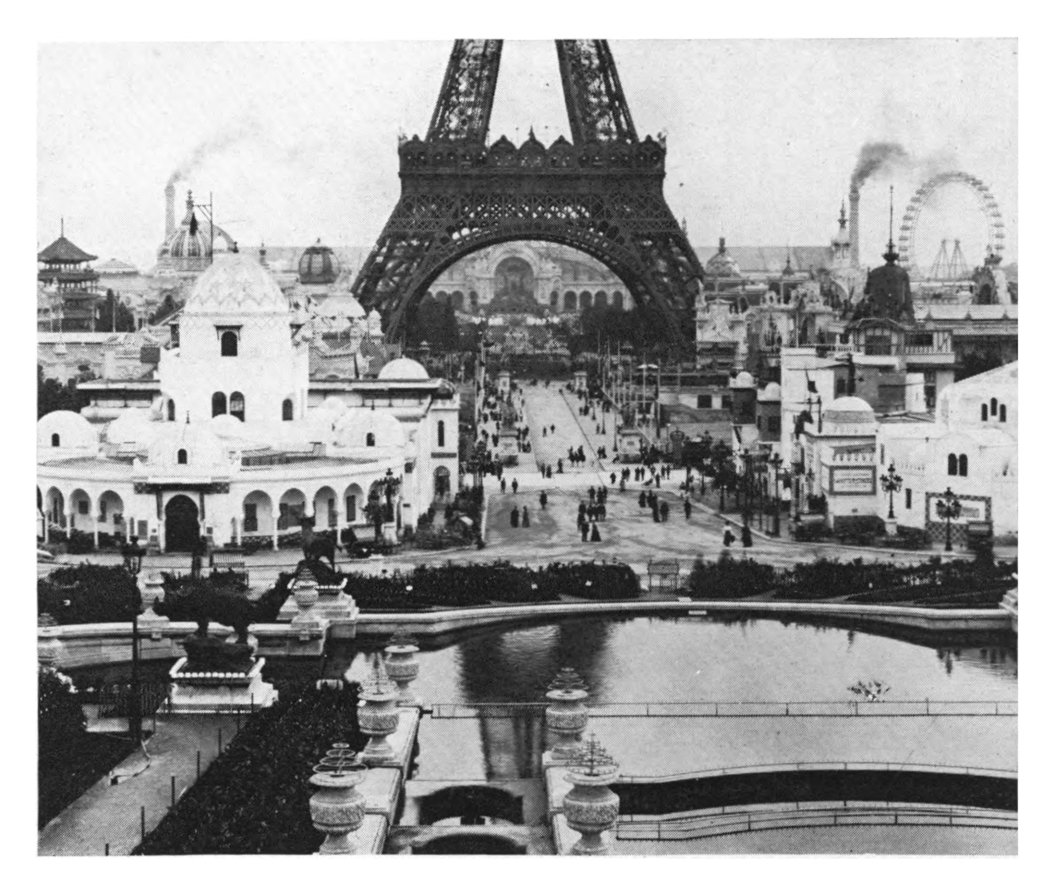
Думаю, что все эти наброски не дали Вам «автопортрета». Пишите уж лучше сами «портрет». Я вижу себя настолько разным в зависимости от своего (художественного+желудочного) самочувствия, что лучше мне этим делом не заниматься. Кстати, о желудке. В своей биографии совсем забыл отметить, что всю жизнь болел. Неврастения, катар желудка сколько лет мне испортил. Процесс в лег-

29
В воспоминаниях Н. А. Рамазанова («Материалы для истории художеств в России». М., 1863, с. 187) записано: «В то же время, как Витали делал бюст Брюллова, Дурнов нарисовал портрет Брюллова: «похож-то похож, — заметил последний, — но карикатурен! Такие-то портреты доступны всем дюжинным живописцам и иногда детям; но удержать лучшее лица и облагородить его — вот настоящее дело портретиста!»

30
Речь идет о часто ассоциативной интерпретации образов Голубкиной и о ее методе работы по первому впечатлению и стремлении сохранить это впечатление до конца работы. Такой подход к натуре является принципиальным моментом в творчестве и связан с индивидуальностью того или иного мастера. В. Н. Домогацкий считал, что первые впечатления очень обманчивы. Он в своей работе принципиально стремился к тому, чтобы извлечь из модели все лучшее, что ей присуще.



9. В. Н. Домогацкий в Париже. Фотография 1900 г.



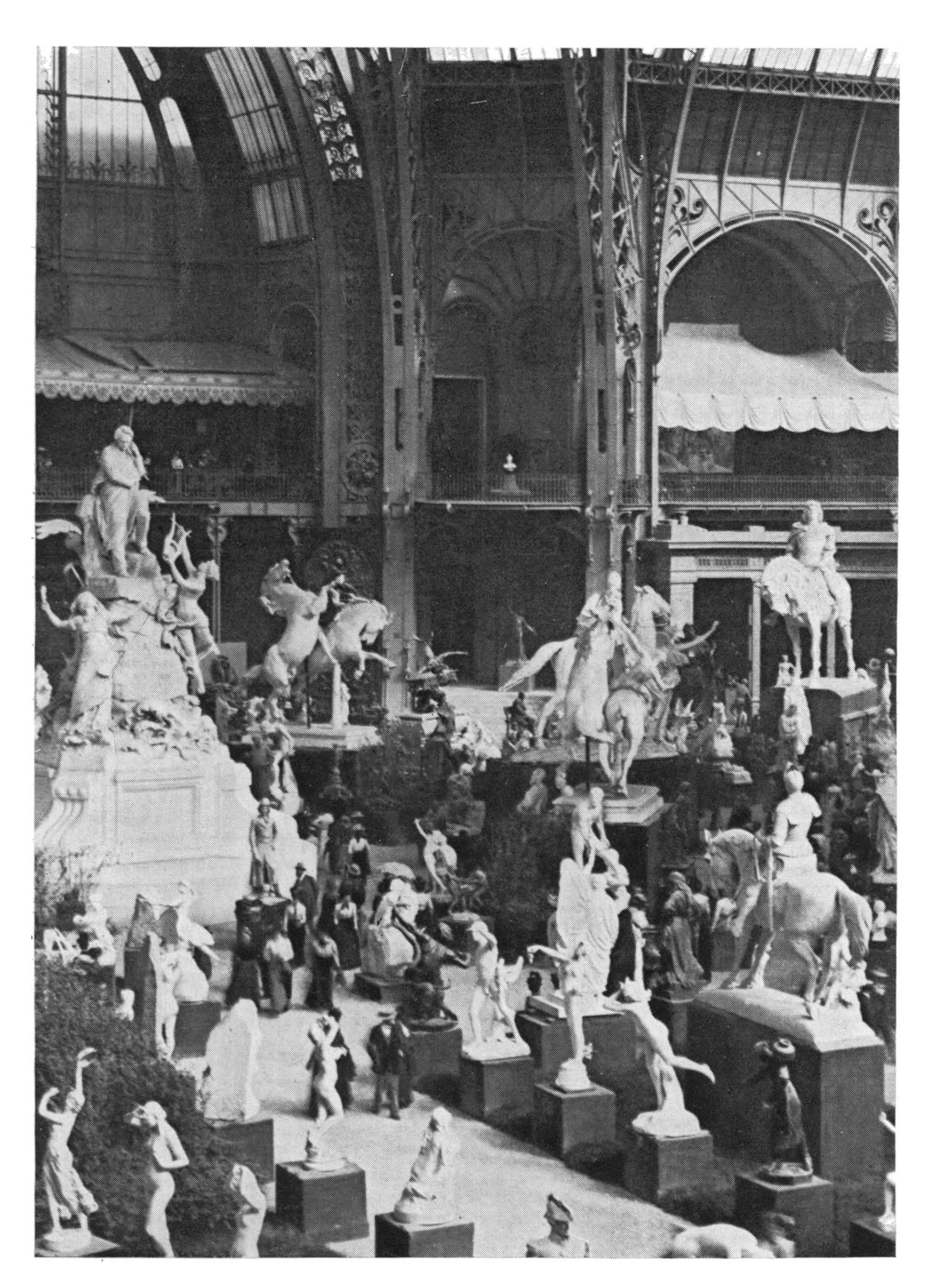
10. Общий вид Всемирной выставки в Париже 1900 года
(Снято с лестницы здания Трокадеро)

ких и проч. Только на старости подправляюсь. К смерти, видно, и совсем здоров буду.

В заключение хочется добавить одну странную для меня черту моей художественной жизни. Я никогда не был новатором, а между тем как-то всегда приходилось идти против течения или моды. Старые мои работы выслушивают сейчас гораздо больше слов одобрения, чем раньше. Не ясно понимаю, в чем дело.

Ответ на письмо IV. «Литература»

Ругать никогда не ругали, но в былое время часто обидно промалчивали. Из критиков недолюбливал меня Сергей Глаголь, но однажды написал обо мне следующее: «Не могу пройти молчанием и мраморного бюста Льва Шестова работы Домогацкого. Художник — слишком большой натуралист — и, отравленный всеми модернистическими исканиями, глаз современного посетителя выставки часто скользит мимо его работы, но на голове Льва Шестова ему не грех остановиться. Художник ярко передал и типичные черты лица, и взыскующего града человека, живу-



11. Вид скульптурного павильона Всемирной выставки в Париже
Фотография 1900 г.

щего в этом мыслителе»[31]. Критикой этой меня утешил. Блаженной памяти Россций, а ныне Абрам Эфрос[32], обычно покровительственно и в высокой степени авторитетно гладил меня по головке, не забывая каждый раз легонько ущипнуть. Никольский хвалил больше всех. Остальные с хвалебными эпитетами поминали мои работы. Жаловаться на критику не могу.

Приложение. «Общественная деятельность»

До революции никакой общественной деятельностью не занимался, от души ее не любил, т. к. считал, что люди суммируются всегда худшими своими качествами. В самом начале революции работал, как сейчас выражаются, в «Совете организаций художников Москвы»[33] в качестве одного из товарищей председателя сей говорильни (председателем был Коровин, вторым товарищем А. Васнецов). Когда образовался «Союз скульпторов» (кажется, апрель 1917 г.), был его товарищем председателя при Коненкове, а потом и председателем[34]. Работал в первой комиссии, очень занятной, по реорганизации Школы живописи, ваяния и зодчества в высшее художественное учреждение. Был ее председателем. Ничего не сделали, обострился только мой туберкулез, и я уехал на лето лечить его в имение. Был первым председателем в возникшей после 1918 года скульптурной секции в РАБИС'е (получил две пары чулок и скоро после этого ушел на покой). Как заведующий художественной частью в «Главстекло» участвовал на конференциях, получал паек — посудой, нечто бесплатное, называвшееся обедом, изредка селедки. В Гуманитарно-педагогическом институте был заместителем в ничегонеделании профессора А. В. Бакушинского<...> В марте 1923 года был избран членом Ученого совета Государственной Третьяковской галереи. Через год вознесся на высшие ступени служебной иерархии[35], откуда и слетел в небытие, совместно с профессором А. В. Бакушинским. Искусствоведом сделался с голоду и по наущению того же профессора, игравшего столь пагубную роль в моей жизни. В 1923 году[36] стал действительным членом Государственной Академии художественных наук, где по сей день стараюсь на совесть, чтобы искусствоведы не забывали, что они занимаются искусством. Из духа противоречия сильно поддерживаю Гильдебранда, как colleg'у, подписываю отчеты и фантастические планы, измышленные секретарем...[37]; но все это искусствоведение не окончательно убило еще во мне вкус и любовь к искусству[38].

[Ответ на письмо V]

С. В. Иванов.

Думаю, что Вы правы: Сергей Васильевич, безусловно, имел на меня влияние и не мог не иметь. Я преклонялся тогда перед его художественным авторитетом. Все «передвижническое» в нем скорее привлекало. Привлекал и лично он. Человек он был большой воли, может быть, большого упрямства. Так я и не разобрался в этом окончательно. Мне было тогда уже совершенно ясно, что

31
Сергей *Глаголь*. Две выставки.— Утро России, 1918, 3 марта, № 30.

32
С Абрамом Марковичем Эфросом В. Н. Домогацкий на протяжении всей жизни поддерживал дружеские отношения. Их связывала общая работа по созданию художественных объединений, художественных журналов, работа в ГАХН, а больше всего — общая любовь к искусству. Несмотря на несомненные расхождения в оценке тех или других художественных явлений, они считались с мнениями друг друга. Сын скульптора В. В. Домогацкий вспоминает об их отношениях: «Абрам Маркович был удивительно чутким и отзывчивым товарищем по работе, добрым и глубоко принципиальным. У отца к нему была безусловная слабость. И хотя им очень часто приходилось ссориться по тем или иным вопросам, отец как-то всегда ему все извинял. К этому располагал, конечно, характер Абрама Марковича, крайне экспансивный, иногда почти по-детски наивный, драчливый, задиристый и страшно увлекающийся. Кем и чем только не увлекался Эфрос! Несдержанный на слова, как устные, так и печатные, он порой оказывался в самых нелепых ситуациях. Он всегда был абсолютно искренен и несомненно всегда хотел хорошего, но способы, которыми он этого добивался, часто бывали таковы, что заставляли даже людей нейтральных относиться к нему враждебно. Многих раздражала его манера говорить с невероятным апломбом, а через некоторое время с таким же апломбом утверждать обратное, многих же его слова задевали и лично. Отец мой умел не реагировать на его манеру выражаться и часто нивелировал ее шуткой. Эфрос был крайне восприимчив к шутке, обладал врожденным чувством юмора и не только никогда не обижался на шутки отца, подчас резкие, но с большой теплотой вспоминал о них много лет спустя после смерти отца».

33
Совет организаций художников Москвы был создан в 1917 году.

34
«Союз скульпторов» явился профессиональным объединением московских скульпторов, образован в 1917 году, а в конце 1918 влился в РАБИС. В. Н. Домогацкий был председателем «Союза скульпторов» в тот период, когда он получил задание от ИЗО Наркомпроса на распределение заказов между московскими скульпторами на статуи и бюсты, которые решено было установить по плану монументальной пропаганды. Союз

распределил свыше шестидесяти заказов на памятники между скульпторами всех направлений и уровней талантов. Практически единственным из всех московских скульпторов, не принявших участие в кампании постановки агитационных памятников, была А. С. Голубкина. Этот грандиозный заказ явился как бы первой пробой сил московской скульптуры и в то же время поддержал скульпторов материально. В архиве В. Н. Домогацкого (О. Р. ГТГ, ф. 12, ед. хр. 129) сохранился черновой план распределения этих заказов между скульпторами. «Список лиц, коим предположено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР», — был утвержден специальным постановлением Совнаркома от 2.VIII.1918 (см.: Справочник отдела ИЗО НКП. М., 1920); впоследствии в него были внесены некоторые изменения.
В 1933 году, когда Б. Н. Терновец писал свою статью о монументальной агитационной скульптуре первого десятилетия советской власти, он писал ее при тесном участии и содействии В. Н. Домогацкого, во многом полагаясь на его память (*Терновец Б. Н.* XV лет советской скульптуры. — Искусство, 1933, № 3).

35
Назначен членом Правления Гос. Третьяковской галереи.

36
В анкете «О служебной и научной деятельности», написанной В. Н. Домогацким в 1935 году, значатся 1921—1922 годы.

37
В. Д. Блаватским.

38
Считаем целесообразным в дополнение к «Автобиографии» указать в хронологической последовательности места, где жил и работал В. Н. Домогацкий. Студентом университета, до женитьбы, жил в номерах Фальцвейна на углу Газетного пер. и Тверской. Здесь лепились некоторые ученические вещи.
В первый год после женитьбы, 1901—1902, снимал квартиру в доме Депре на Петровском бульваре (мастерской в этом доме не было).
Первая мастерская скульптора помещалась в доме Элькинда в Столовом переулке у Никитских ворот (впоследствии дом Страхового общества России), где он поселился через год после женитьбы (1902) и жил до конца 1904 года.
В 1905 году переехал в дом Малевич-Малевских в Спасопесковском переулке. В начале 1905 года мастерская была снята в доме В. И. Орлова в Б. Афанасьевском пер. рядом с мастерской Н. А. Андреева (по совету последнего). С 1905 по 1913 год

с С. М. Волнухиным далеко не уйдешь и надо искать опоры на стороне. Трубецкой не вполне меня удовлетворял. Сергей Васильевич не только интересовался скульптурой, но и сам в Академии немного учился (кажется, у Залемана) [39]. В течение работы, к сожалению, он очень уж надавливал. Иногда прямо заставлял работать по указке. Так, на Яхроме он заставил меня сработать фигуру с веником — буквальная копия одной его фигуры из «Приезда посла». Усадил мне и «Хозяина с работником» (сохранилась фотография). Увлекаться Трубецким дозволялось вполне, т. к. он и сам увлекался им. Думаю, что лучшее у него он не понимал. Когда появился Стеллецкий, нещадно тогда начавший подражать Трубецкому, он стал вдруг считать его выше. Вообще, увлечения тем или другим художником у него сменялись одно другим. Помню длительный период увлечения Масютиным.

Влияние его было положительным в том смысле, что он был очень строг к рисунку. Понятие «формы» было тогда на втором плане, Волнухин тоже всегда говорил о рисунке. Это было мне по душе, т. к. мастерство сызмальства любил и уважал. Его педагогическая настойчивость простиралась не на меня одного, но и на моего maître'а. Если мы имеем грамотного «Первопечатника», то в этом, в значительной степени, обязаны Сергею Васильевичу. Он, кажется, не менее двух раз в неделю заходил к «тятьке» и основательно поносил его за всякие недочеты в грамоте. Кстати, костюм «Первопечатника» тоже из его собрания. Поза Волнухина, но на первоначальной макетке в $1^{1}/_{2}$ аршина он совершенно не стоит на ногах. Если вспомнить упрямство «тятьки», то Сергею Васильевичу стоило много труда его переупрямить. «Тятька» немного сердился, но уступал в конце концов, т. к. очень любил и уважал «Василича» и единственно, кого слушался. Помню, вхожу однажды в мастерскую незадолго до окончания, — Сергей Михайлович, на лестнице, ковыряет перочинным ножом гипсовое плечо (модель делалась прямо из гипса).

— Ну, что скажешь, Николаич?

— Да ничего, тятька. Ножка только коротка, поприбавить бы следовало.

— Ну, и ты туда же. Надоел мне Василич с этой ногой, и так уж вершка полтора прибавил.

— А вы бы еще вершочек.

— Ну, пошел к дьяволу!

Перед открытием памятника С. В. весьма волновался, пророчил скандал, но опасения его не оправдались. На месте «Первопечатник» выглядел во много раз лучше, чем в мастерской. Неприятная на гипсе фактура пошла в бронзе и на воздухе даже ему на пользу. Правая нога (голень) к моменту отливки доросла до следуемой величины. Все это Сергея Васильевича очень обрадовало, т. к. «тятьку» он, безусловно, любил, хотя как художника ставил весьма не высоко, в особенности, за безграмотность.

Благодаря С. В. я одним глазом видел революцию 1905 года. Сильное впечатление произвели на меня похороны Баумана. Был на них с ним и Бабаевой [40]. С ней я познакомился тоже через Сергея Васильевича. К вечеру, обо-

мастерская находилась в верхнем этаже дома Малевич-Малевских (рядом с мастерской художника Вас. Вас. Владимирова; после революции обе эти мастерские стали мастерскими П. В. Кузнецова и Е. М. Бебутовой).
С ноября 1913 года квартира и мастерская помещались в доме Сергея Михайловича Руднева в Серебряном переулке (д. № 4). В этом доме В. Н. Домогацкий жил и работал до конца своей жизни. В 1977 году на нем установлена мемориальная доска с барельефным портретом скульптора (выполнена скульптором Д. Ю. Митлянским).
В. Н. Домогацкий умер 30 марта 1939 года, в Москве. Похоронен на Новодевичьем кладбище. Над могилой его установлен памятник, выполненный по его эскизу.

39
Это предположение В. Н. Домогацкого ошибочно. Сергей Васильевич Иванов (1864—1910) начал учиться в Московской школе живописи; в 1882 г. вышел из гипсо-фигурного класса и поступил в Академию художеств, из которой вышел в 1884 году (Залеман начал преподавать в ИАХ с 1889 года).

40
Антонина Акимовна Бабаева-Ставрович — революционерка, активная участница Пресненских боев 1905 года. Именем ее брата, погибшего в 1905 году, названа б. Абрикосовская кондитерская фабрика. В октябре 1917 года была членом боевого комитета партии большевиков. Близкая знакомая семьи Домогацких и Ивановых.

41
Письмо В. Н. Домогацкого к Райхинштейну написано по просьбе последнего, собиравшегося писать статью о творчестве скульптора. Характер письма также продиктован просьбой Райхинштейна, который хотел, чтобы В. Н. Домогацкий высказал свое отношение к собственным работам. Судя по упомянутым в письме работам (самая поздняя — «Пушкин», еще не показанная на 2-й выставке ОРС), письмо написано в 1927 году.

42
Яков Осипович Хишин — ближайший друг В. Н. Домогацкого с гимназических времен.

гнав процессию, я смотрел ее на Театральной площади: под звуки траурного марша появился гроб, предшествуемый очень красивого тона красным знаменем. Процессию бросил на Кудрине и в перестрелку не попал. С. В. до утра проработал в Университете в качестве санитара. Был я у него на следующий день, и был он в величайшем революционном раже.

Умер он на своей любимой «Яхроме». Для него, помещика с головы до пят, она была суррогатом настоящего имения, где он мог возводить всамделишные постройки, удовлетворяя свою, помещичье-русского происхождения, манию строительства. Запомнилась иконописная фигура Виктора Васнецова. Медленно подходил он к дому и, увидав в окне гроб, стал на колени и положил покойнику уставный земной поклон. И казалось мне, что это я уже видел когда-то, много сот лет тому назад в каком-то скиту...

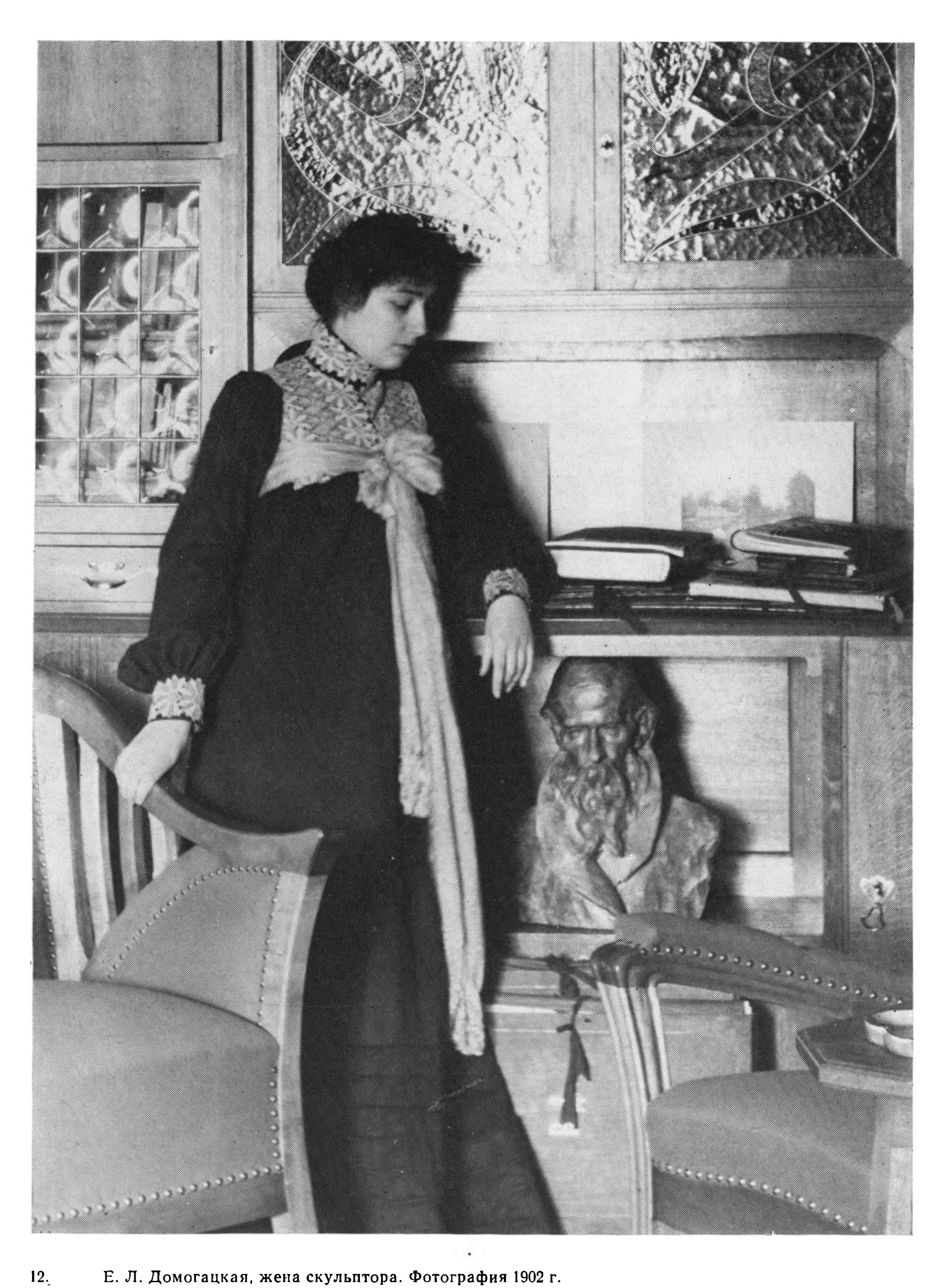
Письмо М. Н. Райхинштейну [41]

[1927 г.]

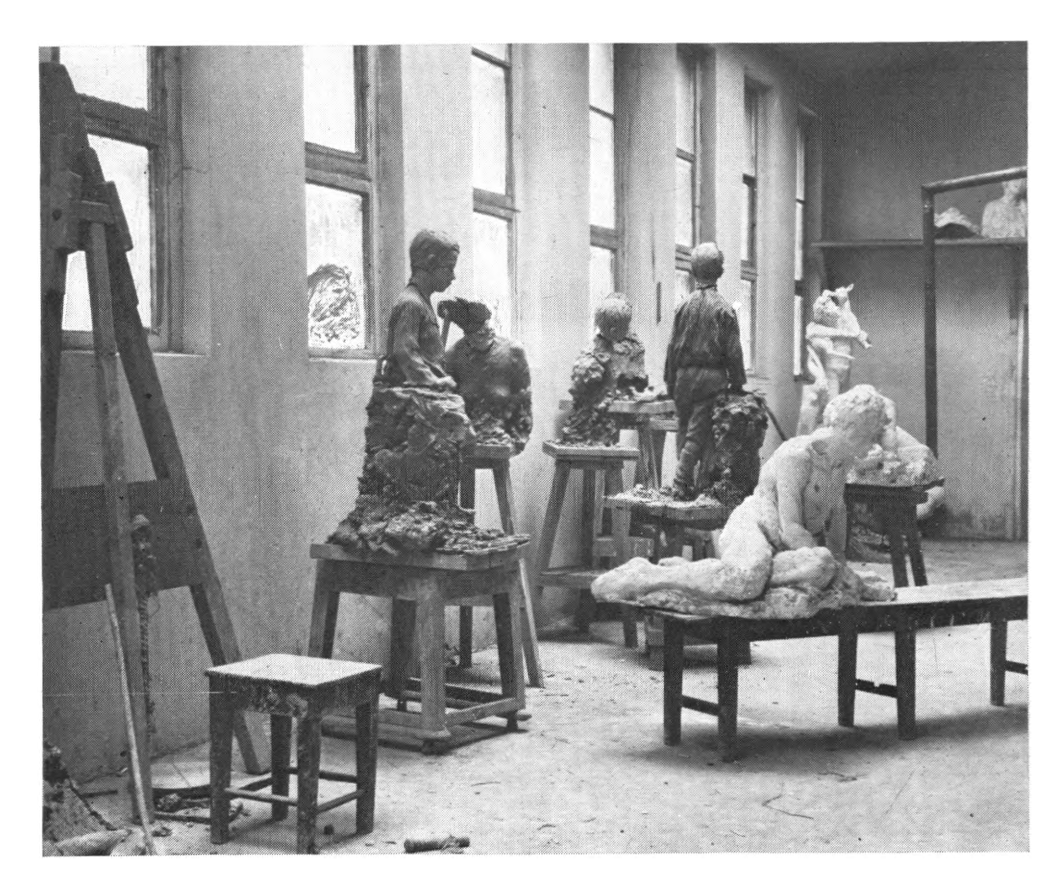
Михаил Наумович!

Сообщаю Вам кое-какие данные по поводу отдельных работ моих. Отношение мое к подавляющему большинству своих старых работ отрицательное, но многие пользуются моими симпатиями в силу тех или других обстоятельств, сопровождающих их появление на свет божий и связанных с ними воспоминаний. Наиболее одобрительно, хотя и со всякими «но», отношусь сейчас к следующим вещам: наилучшими считаю последние мраморы — портрет Володи, «Пушкина» и торсик; далее барельефы Микеланджело, «Амазонка»; бюсты В. Соловьева, Ватагина; «Кошка» из алебастра. Вот почти все, и то, повторяю, с некоторыми «но». Одобряю, пожалуй, две работы в Третьяковке, но очень уж они устарели для меня. Начинаю с них.

«Шестов» — работа, с которой у меня соединено много хороших воспоминаний. Льва Шестова (Льва Исаковича Шварцмана) мне очень захотелось работать, как только я его впервые увидел (у Хишиных) [42], но был я юн и неопытен. Работал много спустя, когда он сильно изменился. [Обладавший раньше] удивительно красивой библейской головой [он] стал напоминать подчас комиссионера по продаже имений в юго-западном крае. Все-таки старался дать по памяти прежнего Шестова, в чем помогала мне и его жена. С натуры работал, кажется, около 10-ти сеансов. Работал, как глину, так и камень, с величайшим ражем. Это, кажется, только и уцелело от времени. Сработан он в камне очень неумело. Шестова на камне оболванивал сам с самого начала, т. к. считал необходимым таким образом вооружиться мраморной техникой. Сравнительно с гипсом сильно изменял. Гипс ближе к натуре. «Шестов» и «Нюшка» (как и Рачинский, Владимир Соловьев и другие) рубились из уральского мрамора — остатки от стройки Музея Александра III, распродававшиеся у Листа и других мраморщиков. Впервые пустил в дело этот камень Коненков (Голубкина, кажется, никогда не работала из него). Мне он очень тогда нравился,



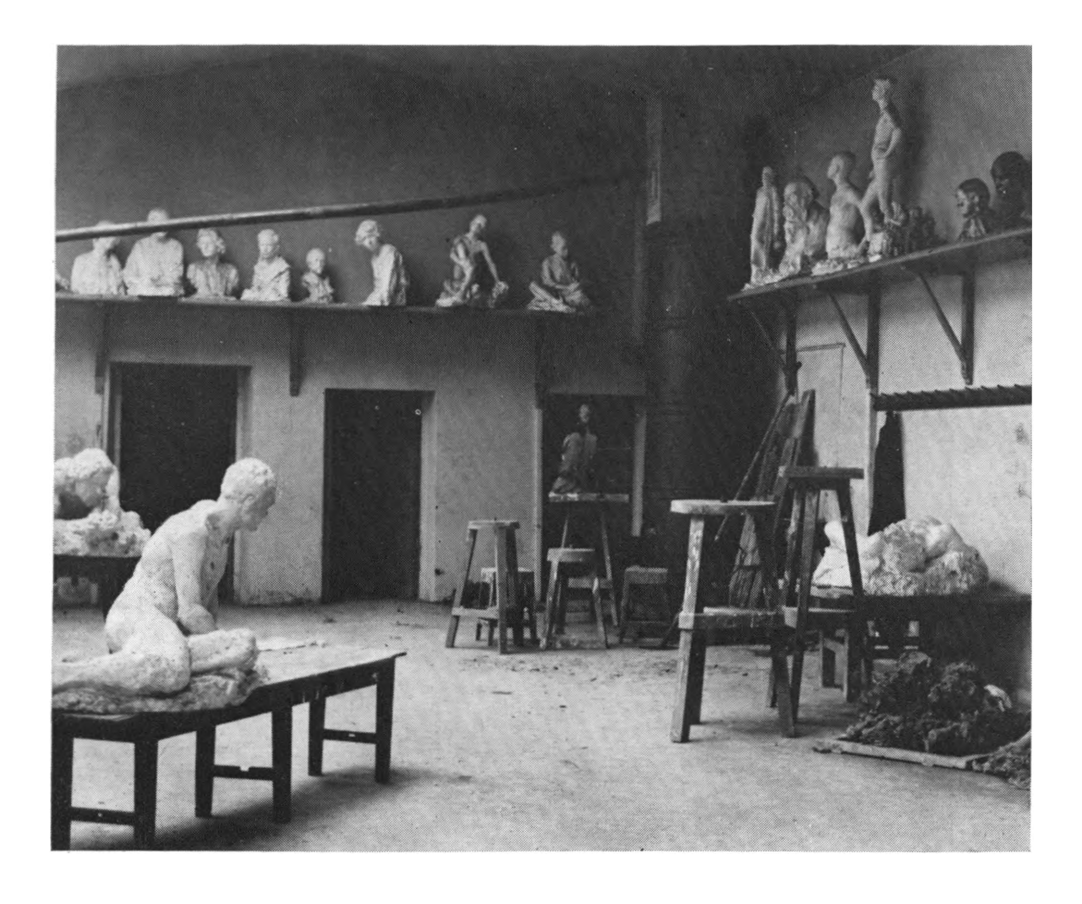
12. Е. Л. Домогацкая, жена скульптора. Фотография 1902 г.



13—14. Интерьер ученической скульптурной мастерской Училища живописи, ваяния и зодчества после перестройки. Фотографии 1903 г.

т. к. в нем не видел тогда слащавости итальянского мрамора. Он больше казался мне «камнем» и более подходящим для ряда тем. Сейчас я в нем совершенно разочаровался. От времени он неприятно сереет и чернеет. Покрывается часто большими желтыми пятнами. Промывка кислотой недопустима, т. к. она его разъедает (как и норвежский). Все это, к слову сказать, не относится к тому сорту уральского, образцы которого получил я в этом году. На этот сорт я возлагаю большие надежды. Структура и цвет его совсем другие. Очень жалею, что работал из того сорта. Вещи эти со временем не улучшаются, а возможно совсем испортятся от загрязнения, как гибнет гипс. К Шестову чувствую большие симпатии. Это первая моя работа, попавшая в Третьяковку. О приобретении ее заговорил еще Грабарь, бывший попечителем галереи. Куплена была уже потом, в советское время. Приобретение в Третьяковку — это, сами понимаете, этап в жизни художника. Стоял он к тому же очень хорошо первые годы.

«Голова девочки». Этюд работал в Адамполе с Нюшки, дочки одного из наших крестьян-вспашников.



В камне старался ее «окаменить», дать «скульптурную» форму. Подпись — полная фамилия французскими буквами на слишком видном месте — вовсе не означает особых моих к ней симпатий. Сначала стояла моя собственная монограмма, потом продолженная для упражнения в полной подписи на камне, что до сих пор не могу сделать хорошо. Монограмма же (WD) выходит удачно (очень хвалил Грабарь). Когда продал в Фонд (в 1921 году), сбить было некрасиво. Из Фонда взята была спустя некоторое время Третьяковкой. Особенного ража при работе этюда и камня не было. Больше — желание приведения формы к одному знаменателю. Избавление от расхлябанности. Далек был и от психологии: Нюшка сопливая понемногу превратилась в благонамеренную гимназисточку приготовительного класса. Гипс ближе к модели и жизненнее.

«Владимир Соловьев» — отнюдь не дорогой портрет, а стилизация под пророка. Соловьева живьем видел только мельком в юности. В камне опять «окаменевал». Посему гораздо более выразителен гипс. Куплен последний (за 50 рублей) А. Ф. Котсом два года тому назад. Гипс очень



15. Двор Училища живописи, ваяния и зодчества
На переднем плане — формовщик Михайло Агафьин

нравился Златовратскому, который, помню, удивлялся, что я так передал его душу и мистику. От мистики я очень далек и Соловьева почти ничего не читал. (Кстати, Шестова всего читал уже после работы, а гимназистом — одну его старую вещь: «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше», которой страшно увлекался). Работал из уральского камня, почти без мраморщика и оболванивал. Покрыт особым своим лаком, для придания большей прозрачности камню, но толку от этого в будущем будет мало. Работал при верхнем свете (электрическом). Под ним он выглядит лучше. При боковых плоховато. (То же «Шестов» и «Нюша»). Куплен в 1922 году Фондом. Из-за дороговизны перевозки не попал ни в Смоленск, ни в Рыбинск, куда его хотели взять, и по сей день находится у меня. Зачислен за Музеем живописной культуры. Бог ведает почему.

Портрет графа Рогера Рачинского. Уральский мрамор, покрыт лаком. Дебютировал им на «Мире искусства». На нем убедился, как надо в настоящем портрете избегать первого впечатления от модели (на нем построены все портреты Голубкиной). Может, понятно, получиться интересная вещь, но не категории портрета. Соблазн велик, так как легче работать. Углубляясь в натуру, начинаешь портить и мучиться. Только сейчас понемногу справляюсь с этим с помощью предварительной формовки и последующей работы в мраморе.

«Микеланджело» — очень плохой гипс. Мрамор — эстляндский, пестрый, похожий немного на серый гранит. Сильно изменен сравнительно с гипсом. Начитавшись писем Микеланджело, хотел дать его по возможности аристократичнее (мысль подчеркнута надписью «NOBELIS FLORENTINUS...»), благороднее, величественнее и красивее. Не хотел отыгрываться на сломанном носе... Продан в революционное время в Царицынский музей. Дальнейшую его судьбу не знаю. Был покрыт своим лаком для выявления рисунка камня и усиления прозрачности, что делал и с уральским и особенно с норвежским мрамором. Остановился на канадском бальзаме, разведенном в бензине с хлороформом или ксилолом. (Реставратор Богословский подтвердил мне, что это самая надежная смола.) От времени и сырости лак этот должен разложиться, что так часто бывает с картинами. Восстановить его можно тогда, нанеся на камень кистью бензин с хлороформом или ксилолом или вновь покрыть очень жидким раствором, но не до блеска.

Уничтоженные мраморы: «Оскар Уайльд», портреты М. Красновой, г-жи N, «Голова девочки». Из груди «Оскара Уайльда» (уральский мрамор) сработал ту «Nu», которая была на выставке Союза русских художников и принадлежит Г. Гринштейну.

Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной. Работал эту очаровательную старушку 7 сеансов. Отформовал с сохранением глиняного экземпляра. Еще работал и отлил вторично из воску. Тут я, кажется впервые, применил способ продолжения работы после первой формовки, которым пользовался неоднократно («Декарт», «Няня Володи», «Володя», «Пушкин»). Навели на эту мысль роденовские эстампажи. Для нас слишком дорого. Простая формовка с сохранением глины, хотя и немного потрепанной, вполне заменяет дорогой способ оттискивания с кусковых форм. Как я Вам рассказывал, такое продолжение работы, когда вы имеете уже отлитый экземпляр конченной или почти конченной работы, дает вам возможность, без боязни испортить вещь, продолжить ее и переделать весьма существенно. Начинание вещи заново, что часто делала по совету Родена Голубкина, иногда тоже весьма полезно, но когда вещь меняется весьма существенно. В других случаях эстампажи или просто предварительная формовка лучше, [так как] сохраня[ется] много рабочей энергии. Результат, очевидно, бывает весьма различный. Второй получается иногда хуже (уничтожается), иногда равнокачественный (получается дешевый второй экземпляр, мало разнящийся, или новая вариация) и, наконец, что чаще



16. С. В. Иванов в своей усадьбе в Яхроме
Фотография 1904 г.

всего у меня, гораздо более крепкий скульптурно, законченнее, выявленнее. Портрет Блюменталь-Тамариной (гипс — у нее, а воск — в Театральном музее им. Бахрушина) — долго возился с его отливкой, как вообще с отливкой из воску. Надо было добиться соответствующего состава воска, хорошего как в художественном, так и в техническом отношении. На беду, наилучшие комбинации в художественном смысле плохи технически. Так, введение большого количества Caera Carnauba при застывании дает слишком большое сокращение и разрывает вещь. Отливка из чистого воску без примесей ни в художественном, ни в техническом смысле не хороша. Слишком прозрачен материал, отчаянно пачкается от пыли. Пробовал целый ряд



17. С. В. Иванов и И. Э. Грабарь в Яхроме зимой 1904—1905 гг.

комбинаций. В основании их — воск пчелиный с Caera Carnauba, далее прибавка парафина, венецианского терпентина, других смол. Для небольших вещей добился хороших результатов. К сожалению, не мог воспользоваться ничьими советами, так как никто буквально сего дела не знает. Отлитые для бронзовой отливки восковые экземпляры в качестве постоянных никуда не годятся. Слишком мягки, пачкатливы и некрасивы. Блюменталь вышла не особенно удачно. Вероятно, со временем пропадет. Работая, хотел дать только доточный, схожий реалистический портрет.

«Леший, бросающий шишки». Эскиз, очень дорогой моему сердцу по воспоминаниям. Это была моя первая работа после голодного года, который довел меня до полной анемии мозга. Я, начав чтение, едва мог воспринимать даже Чехова. Понемногу выправился и, наконец, даже заработал. Остальные эскизы на аналогичные темы скверны. Вскоре тут сработал и «Пана». К сожалению, загубил на него превосходную каррару. Для этой вещи материал совсем не подходящий. Не было другого (по размерам). «Скомпромиссил» весьма неудачно. Вообще вся затея довольно неудачная. Отношение к нему зрителей было более чем равнодушное (вполне справедливо), но нашлись двое, которые были от него в восторге. Замечал я это и с другой неудачной вещью. Явление это меня весьма интригует и разобраться в нем мне трудно. Оно может вскрыть мне нечто в вопросе о восприятии искусства.

Портрет Ватагина. Одновременно работали друг друга. Очень было занятно, так как у Василия Алексеевича диаметрально другой подход к работе, чем у меня. Бюст вышел очень похожий и мне нравится. Но сейчас очень уже отстал от него. Хочется другого. Скажу откровенно — скульптуры.

«Амазонка». Мне нравится, другим нет. Немного действительно французиста, но этим грехом грешны мы многие, и отделаться от него окончательно мне трудно.

«Автопортрет». Затеял работать, предполагая иметь крайне добросовестного натурщика, всегда готового к моим услугам. Хотелось таким способом проштудировать голову «до волосков», как выражались при Рамазанове, «въехать в ноздрю», как говорили при Волнухине. Встретилось неожиданно странное препятствие. Оказалось, что я не имею никакого почти представления о своем лице. Знаю его в зеркале как плоскостный образ. И этот образ для меня не мой, а кого-то другого. Даже сейчас, изучив его в двойном зеркале довольно обстоятельно, все же не могу примириться, что он принадлежит мне, моему «я». Не нравится он мне, не нравился и раньше. Всегда как-то гнушался своей наружности и вполне искренно удивлялся тем женщинам, которым она, очевидно, нравилась. Работать без этого «образа» своего оказалось почти немыслимо. Все-таки работу продолжал. Сходство, очевидно, получилось весьма посредственное. Мрамор — уральский. Доработать вполне не удалось. Буду очень жалеть, если попадет в Русский музей, куда его хотели определить.

«Портрет Володи». Положительно не могу работать своих. Не дается сходство. Пригляделся, видно, слишком. Похож он не вполне (сейчас изменилась и натура). По скульптуре — лучше всех прежних мраморов. Околачивал с обломка сам. (С «Пушкина» пудов 15 сняли мраморщики). Околачивал сам и «Автопортрет».

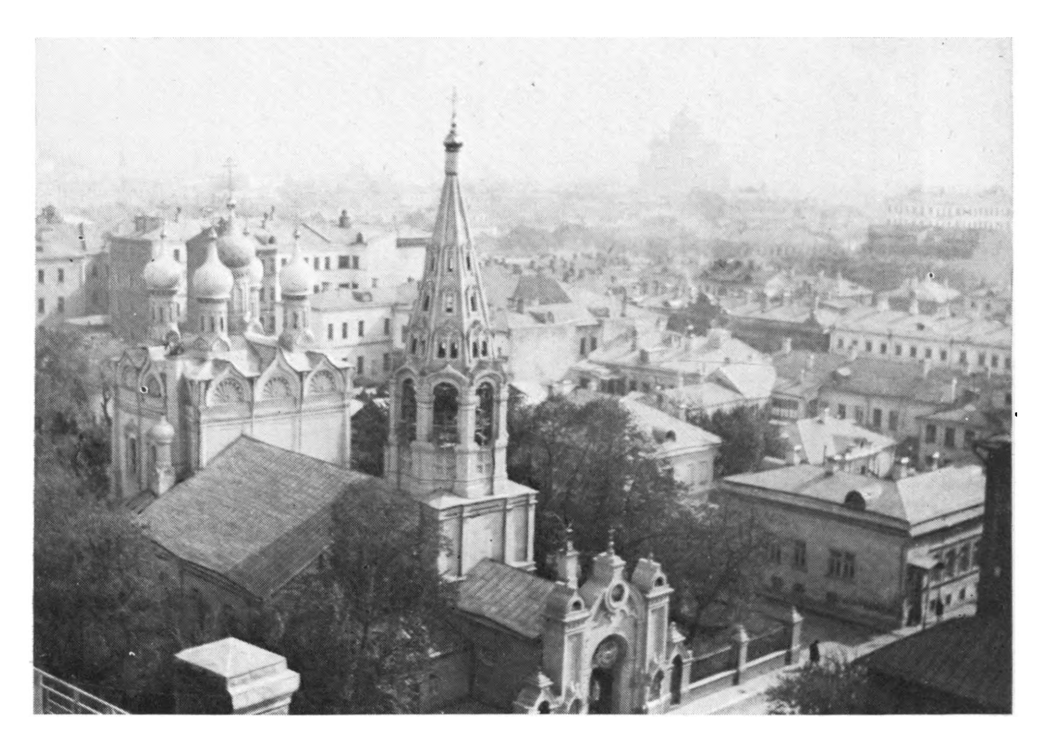
«Пушкин». Ни над одним «воображаемым» (как пишет Терновец) портретом не сидел так долго. Начал лепку, кажется, в мае после первой выставки ОРС. Дважды формовал. Обоими гипсами остался почти в равной мере недоволен, но решил работать камень. Впрочем, бывали дни, когда он мне весьма даже нравился, но потом сильно разочаровывался. Камень перевезли в артель 4-го февраля. 22-го после околотки, потеряв 15 пудов, вернулся обратно. Поспешил в тот же день начать работу, так как 23-го была среда, день для начала всякого дела недопустимый в нашей семье. Почти кончил 23-го марта, проработав около 80 часов (чистой работы). Похудел в достаточной степени. Наволновался в такой же (трещина, пятна, подъем, спешка к сроку выставки, болезнь и прочее). Работал, можно сказать, семейно, при самом близком участии Кати и Володи. Акушерами при сих родах были Райхинштейн и Ватагин (Катя и Володя, значит, сиделки). Бесспорно, «Пушкин» и «Володя» значительно лучше прежних работ. В них я сделал шаг вперед, но из «Пушкина» далеко не вышло того, что я хотел. Может быть, мне и удалось бы добиться большего, но для этого надо было бы оставить работу хотя бы на несколько недель, для освежения глаза, но сделать этого уже никак нельзя, так как выставка на носу. Я очень рад, что под знаком Пушкина я провел целый год. Наткнувшись на недоразумения с бюстом Витали, окунулся в письма и литературу. Много перечел и самого его. Как-то сблизился и больше понял его. Настоящего, живого, не того, что в моем мраморе. Это Пушкин в кавычках. Без зрачков, монументаль-



18. Натурщик, позирующий для жанровой скульптуры В. Н. Домогацкого «Возок» в усадьбе С. В. Иванова в Яхроме

ный. Живого и работать нам нет никакого смысла. Это лежало на обязанности Тропинина, Кипренского, отчасти Витали и Гальберга. Первые два кое-что дали. Вторые — ничего ровно. Много поддержало знакомство с ним в тяготах нашей современной жизни. Понял, почему предки наши любили читать «Жития». Русская интеллигенция, потеряв старую веру, но не потеряв тяготения к ней, составила взамен старых свои новые «Святцы» и давно причислила Пушкина к лику своих святых, своих праведников и мучеников. В наши<...> дни он как-то особенно близок и значим<...> Совсем не предугадываю, как мой Пушкин будет принят. Пока отдельные лица похваливают, иногда шибко. Я его уже перестал видеть. Что-то не нравится. А что-то и нравится.

«Коровы в стаде», «Телята», «Куры», «Гуси» и прочих животных работал только одно лето (1909 года) в имении Шер (своей ученицы). Все они работаны под впечатлением Бугатти, которым я восхищался в Париже в 1907 году. Работал по семи часов в день из «трубецковской» мастики. Работа животных бесконечно полезна, особенно для портретиста. Хотелось бы сейчас очень позаняться в Зоологическом, но ни времени, ни возможности не будет. Сейчас делал бы в стиле своей кошки из алебастра, что у меня на столе...



19. Вид из окна мастерской В. Н. Домогацкого в Спасопесковском переулке. Фотография 1905 г.

Полагаю, что этого перечня с головой Вам достаточно. Вышло все это довольно скучно, но о своих работах, да к тому же давно сработанных, более веселого и сказать трудно. Вообще о своих вещах говорить по-моему не годится, а в особенности по существу. Лучше вокруг да около. Написал Вам то, что хотелось. Но если все это наведет на Вас скуку, то это будет вполне соответствовать истине, так как такую же наводят на меня почти все мои (прежние) работы. Люблю только те, что в проекте.

Письмо Б. Н. Терновцу [43]

1.IX.1934

Дорогой Борис Николаевич! <...>Согласно обещанию, я должен дать Вам материал. Попытаюсь все-таки это сделать, но если сделаю плохо, не ругайте<...>
О чем говорить? О том, что я не сделал и сотой части того, о чем когда-то мечтал. Что так редко бываешь доволен работой своей, и то от утомления и снижения в силу этого требований. И если я все ж таки отнюдь не плохого мнения о себе, то это, когда я ставлю вопрос «сравнительно» и «относительно», но я ведь, как Вам известно, такого невысокого мнения об окружающем и окружающих, что это вряд ли может дать мне какое бы то ни было удовлетворение, в особенности в старости, когда про-

43
Письмо Домогацкого к Б. Н. Терновцу было написано по просьбе Терновца, которому редакцией журнала «Искусство» была заказана статья о В. Н. Домогацком. Характер письма, размышления об искусстве вообще и своем в частности, объясняется тем, что корреспондент был хорошо знаком и с жизнью и с работами автора, был близким человеком В. Н. Домогацкому, разделявшим его взгляды на искусство. С Б. Н. Терновцом Домогацкий познакомился в первые послереволюционные годы. Вместе они работали в ГАХН, где Б. Н. Терновец был



20. Мастерская В. Н. Домогацкого в Спасопесковском переулке.
Фотография 1906 г.

председателем секции пространственных искусств. Он был в курсе всей теоретической деятельности В. Н. Домогацкого, высоко ее расценивал. Также высоко ценил он и профессиональные и человеческие качества скульптора. В. Н. Домогацкий с большим вниманием относился к литературным работам Терновца и помогал ему, чем мог в вопросах скульптуры, как литературно-искусствоведческих, так и в деле собирания скульптурной коллекции Музея нового западного искусства. Публикуется с небольшими сокращениями.

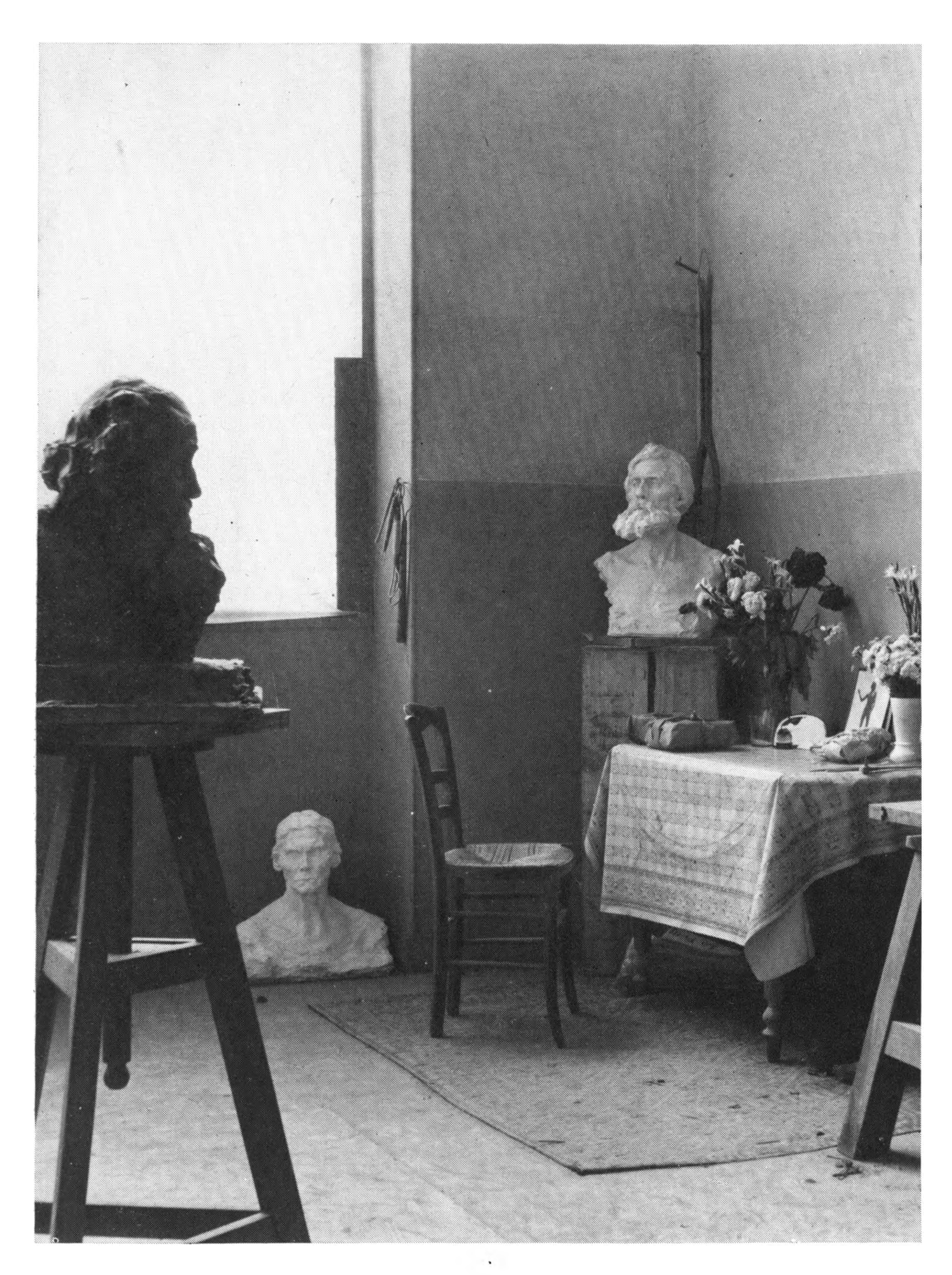
делываешь последнюю или последние (в случае особенной удачи) «пятилетки». Все, что я мог бы написать на эту тему, очевидно, для Вас не пригодно и крайне невыгодно для меня, так что наводить Вас на все эти мысли, как бы справедливы они ни были, не в моих расчетах. Приходится тогда вспомнить времена ГАХНа и представить себе, что мне надо обследовать некоего скульптора Д. по всем правилам искусствоведческой науки. Так мне и легче, так как я, как я Вам, кажется, рассказывал, страдаю неким раздвоением личности.

Фактических данных автобиографического характера у Вас с головой достаточно. На них останавливать-

ся, понятно, не буду. Укажу только на некоторые моменты, годные как темы. Художник образуется в силу целого ряда причин внутренних и внешних, и чтобы понять, почему он такой именно и почему он не похож на своих соседей, надо, пожалуй, начать даже с прадедов; дальше детство и отрочество, где вы найдете основы всего будущего, образование, воспитание (в самом широком смысле, как воздействие среды), материальное положение, наконец, целый ряд внешних обстоятельств и «роковых мгновений» и т. д. и т. д. Тогда только можно понять почему и отчего. Вне биографии мне никогда до конца не понятен художник. Речь, понятно, идет не о тематике, определяется этим и форма. У моего Д. все это довольно ясно и не требует особых изысканий. Первое, что бросается в глаза, это то, что вышел он в художники из любителей. Эти люди от времени и до времени появляются в искусстве и в определенные моменты ему даже нужны. Смешнее всего, что к концу концов Д. становится «академическим» художником, все время подчеркивается критикой его умелость, когда, казалось бы, печать дилетантизма должна была бы роковым образом тяготеть над ним всю жизнь. Объясняется это просто. Не получив хорошего художественного образования и до пятидесяти лет все о нем мечтающий, боясь своего неумения, он, может быть, даже слишком, направляет свою энергию на «мастерство», точнее, элементарную грамотность, которой не слишком-то владел его покойный учитель. Когда же со сцены сошли Голубкина, Коненков [44] и, наконец, Андреев (наименее из них талантливый, но, пожалуй, наиболее «грамотный»), то не удивительно, что мой Д. попадает в «мастера», да еще «маститые». Итак, из дилетантов в акедемические<...> Благодаря большей образованности и культурности [в сравнении с] основной масс[ой] скульпторов, он попадает и в особые условия, действие которых и положительное, и отрицательное в развитии художника. Отрицательное — в смысле необходимости преодоления того, что несет с собой интеллигентность и культурность. В конечном итоге, может быть, это и наиболее его яркая отличительная черта — в связи со средой, откуда он выходит на арену художественной деятельности.

44 С 1924 по 1945 год С. Т. Коненков жил в Нью-Йорке.

«Преодоление импрессионизма» — основная тема почти всей критики Д. В основном, может быть, это и верно, так как каждый момент эволюции можно рассматривать как преодоление предыдущего, но создается невольно картина низвержения старых и создания новых богов, картина современной борьбы «измов», а это сильно искажает всю историческую перспективу развития новой скульптуры от Карпо до Майоля (+Деспио), от передвижнического натурализма до социалистического реализма. Чтобы мысль моя была бы Вам яснее, нырнем в историю. Посмотрите минутку на «кривую» русской скульптуры. С доисторических времен она идет вверх до тесного соприкосновения нашего с Западом, т. е. до Петра и медленно угасает до наших дней в народном декоративном искусстве. Начинается новая линия уже непосредственно западного искусства. Не считая чистых иностранцев (Растрелли, Жилле), первые ученики их образуют кульминационный



21. Интерьер парижской мастерской В. Н. Домогацкого. Фотография 1907 г.



22. Двор парижской мастерской В. Н. Домогацкого
В том же дворе помещалась одна
из мастерских О. Родена. Фотография 1907 г.

пункт этой новой кривой, идущей медленно на понижение. Вершина этой кривой значительна во многом. Не уступает Западу: это Шубин, Мартос, Козловский... Еще несколько хороших классиков (Гальберг, Толстой...), — и резкое понижение [уровня]. <...>Скульптура докатывается до Микешина, Позена (даже он на учете). Последний — Волнухин, не бездарный, но мало умелый, типичная жертва безвременья.

С его учеников и начинается новая кривая новой русской скульптуры. Начинается она, в сущности, вне его влияния, т. к. до последних дней он не мог воспринять не только Родена, но даже и Трубецкого, и сам не выходил никогда из круга передвижничества. Первые его ученики

были больше учениками Иванова, чем его. Это Голубкина, Коненков, с которых и начинается эта новая кривая. Начинается она в силу западных ветров, в силу того, что наше искусство давно уже влилось в общее русло его, сохраняя, к крайнему моему сожалению, до наших дней всю свою провинциальность. Явления Запада точно дублируются у нас. (Я подчеркиваю, что не говорю о подражании.) Все пока — переводы с французского. Голубкина — сокращенное издание Родена, немного к тому же подмоченное. Коненков разве не аналогичен Бурделю? Если говорить о Матвееве, то неловко не вспомнить Майоля и т. д. Все трое, понятно, «поменьше». Главный дефект, недостаток всего нашего искусства в целом — малая культура (плюс большое самомнение, но это уже бытовая черта). Итак, первый ветерок, подувший с Запада (точнее, не ветерок, а целое ветрило), был импрессионизм (в лице живого Трубецкого, ни в коей степени не русского скульптора, и репродукций с Родена). Мне всегда крайне неприятно, когда современные критики любят лягаться этим термином, путая понятие скульптурного импрессионизма с живописными тенденциями в скульптуре, с фактурой мазка, не желая понять, что современные идеалы насыщенной формы есть прямое логическое развитие начал скульптуры импрессионизма. Что восхваляя Майоля, нельзя делать это за счет Родена, и что все прибавленное к Родену после Родена (Бурдель, Майоль, Деспио и др.) будет меньше все ж таки Родена.

Вот по всем этим соображениям мой Д. живет с ощущением непрерывности своей художественной эволюции (формы). Не отворачиваясь от прошлого, а утверждая настоящее на этом прошлом, которое было одной из ступеней на восходящую лестницу, на которую ему никогда не подняться до конца. Он всегда считал себя, и считает сейчас, чистейшей воды реалистом, реалистом того переходного времени, в котором ему волею неисповедимых судеб пришлось жить. На рубеже двух веков. Одной ногой в прошлом, другой — в нарождающемся новом укладе жизни. Посему на социалистический реализм отнюдь не претендует, полагая, что таковой может быть только в социалистическом мире, в переходном будет всегда переходный, как в буржуазном может быть только буржуазный и т. д. Далее Д. мой считает, что его художественная миссия является — сохранить и перенести в будущее то хорошее, чем жило и держалось искусство нашего прошлого, перерабатывая его в своей душе на свой лад. Кстати, о современном реализме. Есть наивные люди, которые полагают, что он появился на свет божий в силу декрета. Он мог быть декретирован только потому, что эволюция современного искусства (со всеми умиравшими «измами») вела к тому. В этом не трудно убедиться, вспомнив мысленно все выставки ОРС'а. На одной из страниц своей автобиографии Д., по-моему, предсказывает его.

Теперь насчет портрета. Портретист ли Д.? Не эпизод ли это его художественной жизни, растянувшийся на слишком большой срок, благодаря ряду внешних условий? Думаю, что все ж таки нет. Если художник мучается над сходством, которое дается ему подчас с большим по-

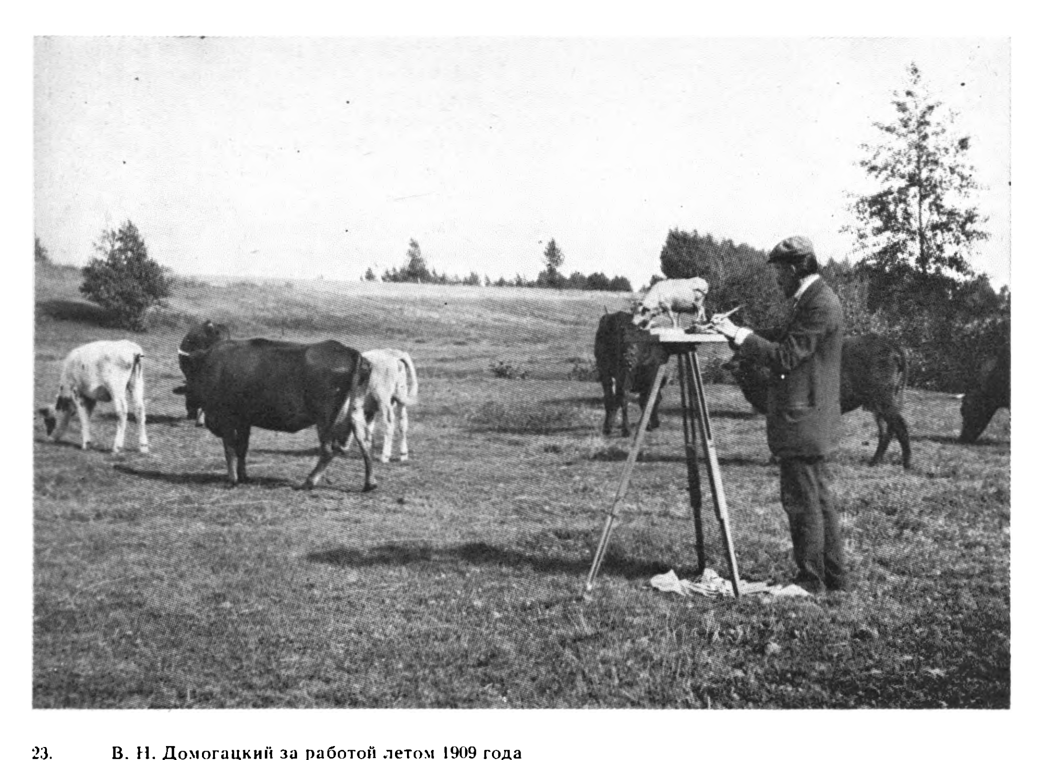
том, как это имеет место у Д., это отнюдь не значит, что он не портретист, как опрометчиво назвать портретистом того, кому сходство дается легко. Мне даже хотелось бы утверждать, что у хорошего портретиста со сходством дело будет обстоять далеко не всегда благополучно. Портрет в скульптуре — одна из полноценных и трудных отраслей этого искусства. В тяжелые, кризисные периоды жизни искусства он один переживает свое время, за что я его весьма и уважаю. Вообще о нем хотелось бы сказать много, но писать в такую жару, как сейчас у нас, положительно невозможно и кратко. Я поставил сей вопрос потому, что однажды Бакушинский утверждал противное, и, думается мне, что он прав только в том, что портрет не единственное мое амплуа. Внешние причины заставляли, в особенности в революционное время делать на нем особый акцент. Жалею крайне, что так мало пришлось работать тело в последнее время. Оно дает большую свободу. Но сами понимаете, что натура — предмет такой роскоши, что и думать не приходится.

Еще несколько слов о надгробиях. Тут я склонен всячески гладить по головке своего Д. У нас столько сейчас болтают об архитектурно-скульптурном синтезе, а что делают? Когда приходится им решать эту «проблему» даже в таких скромных масштабах, как надгробный памятник, сами Вы видели, что эти монументалисты не могут найти даже приличных пропорций и увязать скромную свою скульптуру с элементарной архитектурой надгробия. (Вообще монументалистов у нас кот наплакал. Безусловно, это дело понимает Вера Игнатьевна [45]. Найдется и еще несколько; остальные только работают большие вещи и в большинстве случаев — из рук вон плохо). Д. мой втихомолку ставит уже пятое надгробие и делает это с величайшим аппетитом, думая, работая, только об этом самом синтезе, о котором он публично не обмолвился ни одним словом, всегда подчеркивая, что он станковист. Думаю, что и выходит это дело у него не скверно. Для проверки возьмите последние 80 лет: сколько Вы укажете мне лучших, например, надгробия Петрова [46]. Хотелось бы взять последние сто лет. Ну, это уже будет следующий... а то боюсь, что всеобщие симпатии к Витали мне подкузмят. Боюсь, что Вы улыбаетесь: «старик, мол, расхвастался, позабыв на этот раз всю свою обычную скромность». Ну и улыбайтесь, а возразить ничего не возразите... (Должен оговориться, что из пяти я говорю о трех: Южине, Радченко и Петрове-Сергееве, т. к. Хишиной — весьма подражательный ампир, а Грицюка — ничего интересного не представляет. Хишиной сейчас не существует, раскрали всю бронзу. Хишину саркофаг не осуществился из-за революции. Очень жалею. Есть еще ряд макеток).

Что касается кривой Д., то, по-моему, она сначала идет постепенно вверх, за исключением одного периода «бездарности», когда замечается резкое ее падение. Это приходится к концу первого десятилетия нашего века. Импрессионизм типа Трубецкого с большим уклоном к живописности создает опасность монотонности, отсутствия перспектив. Это видно прежде всего на самом Трубецком, весь œuvre которого однообразен по существу, форма ко-

45
В. И. Мухина. В. Н. Домогацкий высоко ценил декоративный дар Веры Игнатьевны Мухиной, умевшей из ничтожного количества предметов создать необычайной красоты сгармонированный ансамбль, и всегда обращался к ней в тех случаях, когда ему требовалась помощь или совет в этой области. В. И. Мухина также с целым рядом жизненно важных для нее вопросов обращалась за советами к В. Н. Домогацкому. Определяющим их отношения, сложившиеся задолго до революции и продолжавшиеся на протяжении жизни, было исстари ведущееся чувство товарищества. После смерти В. Н. Домогацкого В. И. Мухина давала советы по установке памятника на его могиле.

46
Надгробие А. В. Петрова-Сергеева (1934, Новодевичье кладбище).



23. В. Н. Домогацкий за работой летом 1909 года в имении своей ученицы Н. Шер

торого абсолютно не эволюционирует с детства до старости. Одна погоня за мимолетной жизненностью. Все большее достижение в этом направлении и только. В мазках запутывались к концу концов все его ученики, менее все даровитые, чем он сам. Потеря с погоней за живописностью грамотности, полное отсутствие какой-либо учебы понемногу губило людей. Пока я постепенно не перекочевал на нечто более солидное, мне грозила полная гибель. Работа на камне сильно помогла мне, и я поднялся к 14-му году приблизительно. Революция в начале тоже дала перебой, но больше подтормозила повышение кривой. ГАХН не мог не сыграть пагубной роли. Было и еще одно кратковременное снижение кривой: это года два после «Володи» и «Пушкина». В общем, кривая довольно прямая. А сопоставив работы первой выставки с работами последнего года, по-моему, получается довольно умилительная картина большого постоянства (реалистического) с увеличением, понятно, качественности. Впрочем, может быть, это и не так. Вам со стороны виднее.

Боюсь, что все написанное мной вряд ли Вам поможет. Во всяком случае, старался. Лучше мне было бы отвечать Вам на вопросы. Впрочем, материала у Вас достаточно и на два листа. По приезде намерен сдать Вам и «теорию» [47], а может быть, пошлю и отсюда, если задержусь. На всякий случай сообщаю Вам свой адрес для писем. Азово-Черноморский край, Шапсугский округ, станция

47
Б. Н. Терновец хотел опубликовать также теоретическую работу скульптора, который так и не сумел завершить ее. В статье-

Лазаревская до востребования. На почте бываем через день регулярно. Я все больше и больше разлениваюсь, так что, вероятно, никуда больше не поеду, а вернусь в Москву в конце следующего месяца.

Писали, что в Москве был Марке. Жалею, что не повидал как он выглядит. Уж очень я его уважаю [48]. Писали, что похож на Грабаря. Это жалко! Больше никаких вестей из Москвы не имею. Газет с отъезда не читал ни одной. Случайно попался номер с речью Горького. Ожидал от нее большего. Узнал сегодня от одного проезжего о самоубийстве отца Марии Александровны Ледницкой и о дуэли ее брата [49].

Крепко жму Вашу руку и остаюсь искренне любящий Вас

В. Домогацкий

Екатерина Львовна шлет Вам сердечный привет.

Поклон Вашей матушке и супруге.

некрологе («Искусство», 1939, № 3, с. 142) Терновец писал: «Зиму 1938/39 г. он намеревался специально посвятить доработке, приведению в порядок своих литературных трудов. Судьба решила иначе. Перед скульптурной общественностью встает сейчас вопрос о правильном использовании теоретического наследия покойного».

48
В. Н. Домогацкий ценил в А. Марке то, что он, по его мнению, как никто другой, умел передать воздух Парижа, столь любимого В. Н. Домогацким. По-видимому, восприятие этого художника корреспондировало с его собственным.

49
М. А. Ледницкая — скульптор, ученица А. Бурделя, дочь одного из самых знаменитых в России перед революцией адвокатов, поляка по национальности — Александра Робертовича Ледницкого. После революции семья Ледницких уехала в Варшаву, где в правительстве Пилсудского А. Р. Ледницкий занимал заметное положение. Покончил с собой в результате политического инцидента в 1934 году. С этим же инцидентом была связана дуэль его сына. В Москве Ледницкие жили в соседнем с Домогацкими доме. В 1916 году М. А. Ледницкая и В. Н. Домогацкий одновременно лепили одну и ту же модель (графа Р. Э. Рачинского) в мастерской последнего. Этот случай совместной работы был единичным в практике Домогацкого, т. к. он не допускал присутствия постороннего в своей мастерской во время работы. Мерой, гарантировавшей изоляцию, была штора, разделявшая работавших.
Впоследствии М. А. Ледницкая жила в Америке, где и умерла.

Воспоминания о В. Н. Домогацком

В. В. Домогацкий [1]

[1] Эти воспоминания записаны составителем со слов сына скульптора Владимира Владимировича Домогацкого.

...Выпив первую порцию кофе и проглядев газету, отец уходил в мастерскую работать. Если в этот день он ожидал прихода модели, то начинал готовиться к этому исподволь: снимал с глины мокрые тряпки, делал приборку. Самые сеансы с модели продолжались не более трех часов с двумя перерывами по пятнадцать минут. Отец говорил, что первый час у него уходит на то, чтобы войти в работу, во второй он обычно работает с толком, а в третий — портит то, что сделал. После ухода модели он обязательно работал еще около часа и этот час считался самым важным для дела. В этот час, уже в отсутствие модели, он работал как бы заряженным ею и в то же время ею не связанным. После трех дней такой работы вещь разрешалось смотреть нам, домочадцам, после пяти — она показывалась обычно портретируемому, после семи дней наступал перерыв, теперь уже модель позировала лишь изредка, в основном же работа шла без нее.

То, что я говорю, лишь общая схема, которая на практике иногда варьировалась. Раньше, чем через месяц, портрет, сколько помню, никогда не формовался.

Отформованный бюст, еще не тонированный, ставился всегда в строго определенное место в мастерской и долго пристально и придирчиво рассматривался в разных условиях света. Случалось, что по прошествии дня или двух отец, поморщившись, говорил: «Бюстик-то получился слякотный, досадно, загадил работу». Если работа его как-то удовлетворяла, он обычно молчал, но сама эта работа тогда долго продолжала стоять все на той же подставке.

Модели, приходившие позировать, были людьми весьма различными. Одни были нашими старыми друзьями, другие делались таковыми в процессе позирования, знакомство с третьими только и ограничивалось периодом их позирования. Для отца, как и для большинства портретистов, большую трудность представляли разговоры с моделью. Разговаривать же обязательно было нужно, чтобы модель не «осовела» и не «прокисла», но делать это во время работы всегда затруднительно. Такие разговоры с интересными и особенно глубокими собеседниками были для работы прямо бедствием. За долгие годы работы отец как-то научился находить среднюю линию поведения с моделью, но исхитряться все же приходилось в каждом случае по-разному. Иногда он прибегал даже к помощи мамы. Так было с В. В. Вересаевым. А впоследствии, встретившись со мной случайно в конце 40-х годов, Викентий Викентьевич сказал: «Знает ли Екатерина Львовна, что в своих рассказах я воспользовался тем, что она мне рассказывала? Она замечательный рассказчик, едва ли не лучший из тех, что я встречал в жизни».



24. С. М. Волнухин в своей мастерской, помещавшейся при Училище живописи, ваяния и зодчества
Фотография 1908—1909 гг.

Работа над портретами протекала очень по-разному. Иногда получалось, что чем больше отец работал модель, тем больше она ему нравилась, и он стремился лишь к тому, чтобы как можно ближе подойти к модели и как можно точнее передать виденное. Иногда же получалось и совсем по-другому. Начав работать понравившуюся ему модель и все ближе и ближе знакомясь с ней, отец начинал убеждаться, что она совсем не такая, какой показалась ему вначале, и что делать ему с ней нечего. Так было, когда он лепил бюст профессора Ф. Это был большого роста импозантный старик, очень красивый, с шапкой седых волнистых кудрей и бородкой, аккуратно подстриженной клинышком. Ф. был наш старый знакомый. Мы были рады его приходу. В нем было что-то уютное, успокаивающее, неизменное, к нему располагали и его наружность, и полные достоинства манеры. Естественно, что отец стал лепить его портрет. Ф. ходил на сеансы с пунктуальнейшей аккуратностью, позировал как истукан. Чтобы расшевелить модель, отец предложил Ф. тут же во время сеансов произносить вслух лекцию, к которой он тогда готовился. Дело кончилось плохо. Лекция, сколько помню, была по вопросу гигиены полости рта и представляла из себя набор такой несусветной чепухи на тему о масляном масле, что отец просто ушам своим не хотел верить. Он попытался позондировать ученого мужа поглубже и убедился лишь в том, что тот на полном серьезе относится к тому, что и о чем говорит. После работы отец, усталый и сразу осунувшийся, сказал: «Кажется, я вдряпался с ним. Черт знает что он несет, да еще с глубокомысленным видом. Скорлупа какая-то без начинки. Ну, авось как-нибудь выкручусь». Из-за этого совсем ненужного открытия портрет работался уже без подъема, был окончен и отформован. Бюст получился очень эффектный, но скучный и пустой, потом, года через два, был без всякого сожаления уничтожен.

В одном из схожих с этим случаев повинен был отчасти и я. Отец делал портрет одного известного в те годы литературного деятеля, знакомого всем членам семьи. Портрет этот я увидел лишь на пятый день работы и по младости лет, не подумав, ляпнул:

«Ты делаешь его лордом, а он скорее провизор».

Посмотрев на меня поверх очков, отец равнодушно произнес:

«Пошел ты к чертовой матери».

Через несколько дней за обедом он сказал:

«Зря затеял его лепить, действительно, провизор, а это не мое амплуа».

Не следует понимать меня так, что портреты тех людей, которые искренне ему нравились, всегда у него получались, здесь тоже бывало по-разному, одни получались, другие нет. Так, из многочисленных попыток лепить маму у отца мало что получалось, совсем не вышел портрет близкого друга Н. А. Бердяева, обладавшего очень интересной наружностью, и так далее.

После трех часов дня в солнечные дни заниматься в мастерской скульптурой было затруднительно. Солнечный свет рассекал ее во всех направлениях на причудли-



25. Мастерская В. Н. Домогацкого в его имении
Адамполь Витебской губернии
Пристройка к старому дому. Фотография 1916 г.

вые геометрические пятна. Тогда, прихлебывая холодный кофе, отец принимался за изучение газеты, а после шел в свой «закут» спать.

Вставал он к обеду, то есть к шести часам. После бывало по-разному. Бывало, что он одевался и уходил на какое-либо заседание, совещание или иное общественное мероприятие. Бывало, что такое совещание, если оно было относительно малолюдно, собиралось у нас дома, а после окончания этого совещания мама устраивала в столовой чай. На этих совещаниях у нас дома в разное время побывали почти все московские скульпторы и чуть не все искусствоведы того времени, прямо или косвенно связанные по роду деятельности со скульптурой.

Могло быть так, что отцу никуда не нужно было идти и ничто не висело над его головой. В такие вечера, оставшись дома, он погружался в фотографию или в свою любимую технологию, что-то формовал, что-то склеивал и т. д. Фотографией отец занимался всю жизнь. Он не вел дневника, и фотография заменила ему дневник. В различных местах мастерской ей было отведено немало места. Еще в ранней юности, в гимназическую пору, отец увлекался химией. От этого полудетского увлечения у него на всю жизнь осталось пристрастие к химикатам, к химической посуде, ко всякого рода технологии. В мастерской целый шкаф был забит продуктами химии, нужными ему для дела, для тонировки, формовки, склейки, вообще для его скульптурного хозяйства. Это были различные лаки, олифы, кислоты, щелочи, красители и прочее. Посуда для этого товара потреблялась либо его собственная, либо находилась какая-то особо стройная, подходящая и, словом, вообще симпатичная. Когда солнечные пятна проникали сквозь стеклянные дверцы внутрь этого шкафа и зажигали, как самоцветы, содержимое посуды, то оказывалось, что помимо блеска стекла внутри его горят золотые, огненно-черные, холодно-зеленые великолепные цвета. Натюрморт из пузатой бутылки, с «чернее черного», лаком и маленькой баночки с притертой пробкой, на дне которой остался тоненький кружок канадского бальзама, лишь слегка золотящегося, был так хорош, что смешался в моей памяти с испанской живописью семнадцатого столетия...

Но могло быть и другое: над отцом нависала необходимость выполнения какой-нибудь литературной работы, чаще всего теоретической. Откладывать эту работу дальше не представлялось возможным, и он, чертыхаясь, в нее погружался. Сама теория скульптуры его несомненно интересовала, но, позанимавшись этим делом несколько вечеров подряд, он убеждался, что теперь во время работы он не столько лепит, сколько рассуждает и анализирует предмет своей деятельности. Его художественному стилю это было прямо противопоказано, он хорошо это понимал и очень раздражался на сложившуюся ситуацию. В такие времена погода в нашем доме хмурилась. Отец говорил: «Скульптура — это другое дело. Ну, не вышло, ну, сел в лужу, но это, в конечном счете, тебе же на пользу пойдет, умнее станешь. А это-то мне зачем? Сижу между двух стульев и только. Не понимаю, как люди могут таким делом заниматься, да еще регулярно. Впрочем, им не надо на другой день лепить».

А. А. Сидоров [2]

...Искусство Владимира Николаевича Домогацкого, которого я знал ближе (мы с ним работали 10 лет), представляется мне струнной музыкой, очень острой, тонкой и порой щемящей, поскольку во всем облике и искусстве Домогацкого есть что-то неповторимо лирическое... В сороковую годовщину Советской власти я считаю своим долгом сказать о тех людях, которые проводили работу в са-

2
Публикуется по стенограмме вечера, посвященного памяти скульптора В. Н. Домогацкого. 11.6. 1957.

мые трудные годы становления советской культуры. Мы этим людям должны отдать должное.

Владимир Николаевич Домогацкий занял почетное место в истории советского искусства. Я помню его с самого раннего времени, еще до 1921 года. Я видел его «Байрона», когда он стоял в пустой, неуютной мастерской около Красных ворот, причем уже тогда он производил на нас всех большое впечатление.

Не могу не вспомнить одного полуанекдотического факта. Я принадлежал тогда к числу той искусствоведческой молодежи, которая пришла работать с партией. Нас было немного, и нам приходилось исполнять самые разные поручения и самые разные просьбы руководителей Советской власти. Я помню, как меня однажды позвали к А. В. Луначарскому, причем А. В. Луначарский сказал мне буквально так: «Поезжайте смотреть «Байрона» Домогацкого. Вы знаете, кто это такой — Домогацкий?»

Я, конечно, не знал, а А. В. Луначарский мне сказал:

«Домогацкий — это настоящий Дон Кихот скульптуры, он и сам на Дон Кихота похож».

Надо вам сказать, что Домогацкий был большой, красивый и отличался замечательной прелестью своего облика. У Сергея Васильевича Иванова есть интересный портрет В. Н. Домогацкого, где Домогацкий изображен во весь рост, во фраке, но удивительно хорошо, живо и содержательно. Дружба Владимира Николаевича с С. В. Ивановым и другими московскими художниками развивалась удивительно целесообразно и организованно. Это был союз хороших людей, которые очень любили Россию и очень любили Москву. Надо сказать, что Владимир Николаевич был настоящим москвичом. Его увлечение московскими памятниками — хорошее дело, которое должно быть нами сохранено и продолжено.

Материал, имеющийся в Третьяковской галерее, не исчерпывает работ Домогацкого как общественника и ученого. Он любил скульптуру как одержимый, влюбленный необыкновенно! И понимал он скульптуру по-своему. О портрете он, например, говорил, что для того, чтобы построить настоящий портрет, надо его пережить сначала в профиль, затем — в пространстве, а затем обязательно в фактуре. А когда я спрашивал, неужели ему не трудно изображать бороды (обратите внимание на несколько бород в его скульптуре), он говорил: «Вы не можете себе представить, какая у мужской бороды, поразительно фактурная, возможность». И действительно, целый ряд бород профильных и фасных его портретов необычайно выразителен.

Однажды, встретившись втроем: Бакушинский, Домогацкий и я, мы разговорились о проблемах портрета, и мы услышали от Домогацкого поразительно глубокую фразу. Очень жаль, что она у меня не записана. «Я, — сказал Домогацкий, — понимаю портрет только так, как человека, которого я подлинно знаю, с которым, — как он выразился, — я пуд соли съел, с которым я ссорился и сумел победить его в споре». Вот та сумма признаков, которая характеризует лучшие его портреты.



26. Портрет Владимира Соловьева работы В. Н. Домогацкого на «Русско-польской выставке». Фотография 1916 г.

Я присутствовал при том, как Владимир Николаевич мучил своих товарищей — Вересаева, Анисимова и других. Он всегда своих друзей понимал так, что они были поражены, как он в них сумел увидеть что-то необыкновенное, что-то более серьезное, острое, чем могло показаться с первого взгляда. Это его интересная черта.

Возьмите монументальный бюст Владимира Соловьева. Вл. Соловьев умер за год до того, как Домогацкий начал работать как скульптор. Домогацкий его не знал, но создал портрет Вл. Соловьева какой-то необыкновенный, малопонятный, но страшно интересный. Стоит сопоставить скульптуру Домогацкого Вл. Соловьева с известным портретом Репина, как выявляются два типа техники. Репин изобразил то, что видел, а Домогацкий изоб-



27. Первая выставка московских скульпторов
Государственный Исторический музей
Фотография 1926 г.

разил то, что он думал, что он представлял, с чем он внутренне, может быть, не был согласен, с чем он боролся.

Относительно трактовки Владимиром Николаевичем проблемы обнаженного тела, которая всегда для русской скульптуры была известным камнем преткновения, надо сказать, что торс статуи натурщицы Владимира Николаевича поразительно содержателен. Это в куске камня жизнь и порыв! Другими словами я выразить это не мог бы. Это умение вложить в тело настоящую идейность, жизненное правдоподобие — драгоценная черта скульптора. И я думаю, что вы все признаете, что в области изображения обнаженного тела у него мало соперников в нашей славной русской скульптуре.

Одним словом, Домогацкий был одним из самых интересных художников Советского Союза, и было бы очень хорошо иметь побольше опубликованных его материалов.

Д. Ю. Митлянский

В январе 1937 года Татьяна Лазаревна Мальцман, бессменно заведовавшая скульптурной секцией МОСХ, устроила экскурсию для ребят, занимающихся в изосекции Дома понеров, к нескольким московским скульпторам. Последний визит был к Владимиру Николаевичу Домогацкому. Мы поднялись наверх большого (по тем временам) дома, разделись и попали... Даже трудно сказать, куда мы попали. То есть это была мастерская, но какая! Она была огромная и вся заставлена самыми разными вещами — мраморами, гипсами, бронзами. Верстаков, подобных тем, на которых они стояли, я никогда ни до того, ни после не видывал — они сами были произведениями мебельного



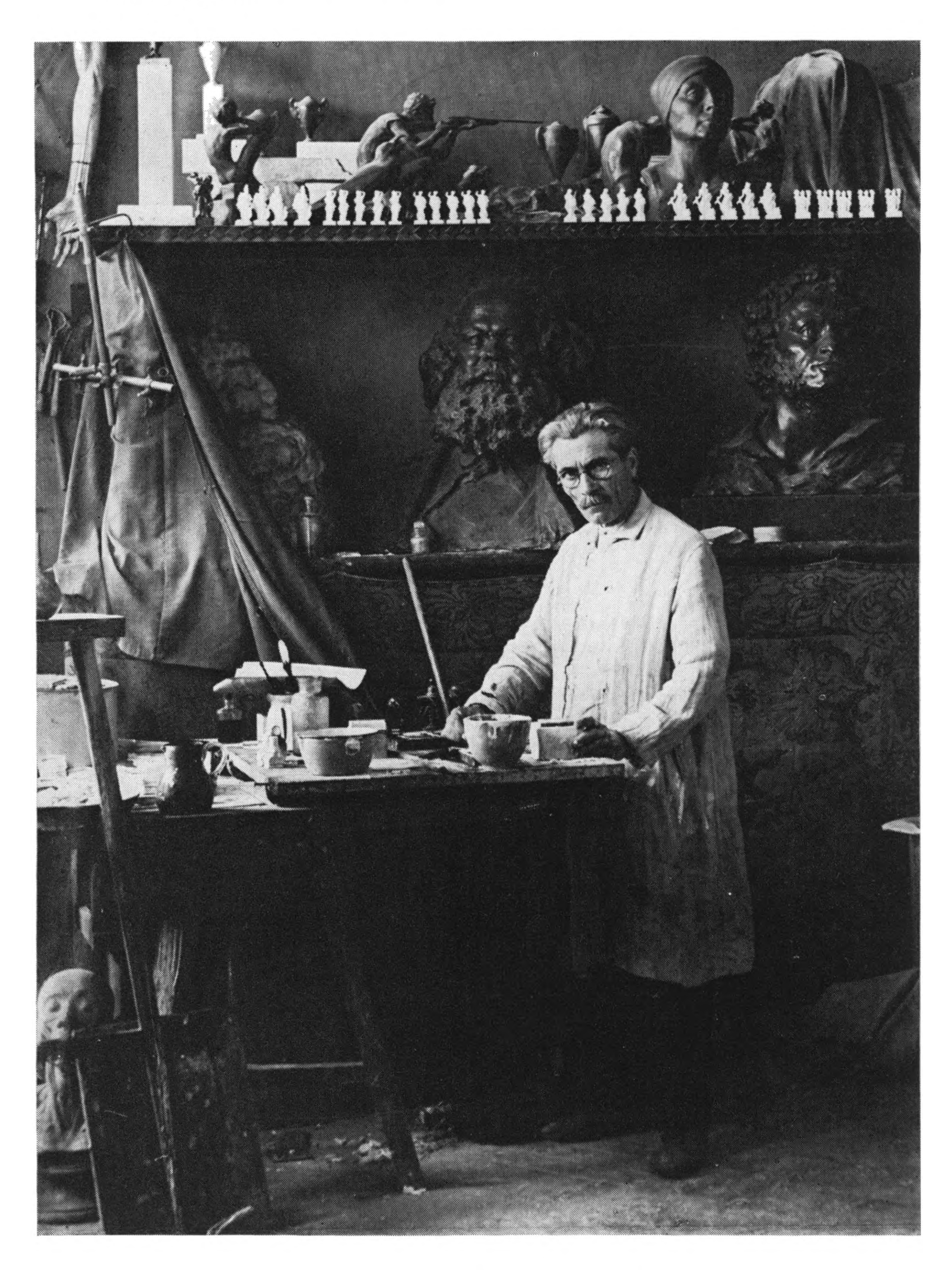
28. Реставрация В. Н. Домогацким скульптурной группы в Архангельском в 1932 г. (Фото В. Д. Блаватского)

искусства. По стенам шли стеллажи, тоже густо заставленные портретами, фигурами, торсами, макетами надгробий. На огромном письменном столе стояли портрет полковника екатерининских времен, фотография кавалергарда в кирасе, пепельница — отлитый из бронзы ландыш, над столом висели бронзовые лягушки и ящерицы... Даже тряпки, которые были брошены на какие-то скульптуры, были прекрасны, а инструменты, а густая пыль, лежавшая на всем, и огромные стекла верхних окон, через которые видно было только небо, превращали мастерскую в место действия андерсеновских сказок.

Сам скульптор, высокий, чуть сутулый, в элегантном костюме, посмотревший на нас поверх очков, был воплощением вежливости — поздоровался за руку, со всеми нами — на «вы». Однако никакого отчуждения не возникло — наоборот, и хозяин, и мастерская располагали к самым живейшим контактам, которые немедленно и возникли (во всяком случае — у меня). Мы стали расспрашивать его обо всем. Владимир Николаевич подробнейше объяснял и показывал.

Ушли, богато одаренные. Я получил восковую медаль: на темно-синем фоне белый рельеф с головой пса, работы хозяина, с трогательной надписью (к сожалению, потом рельеф упал и разбился, а воск чинить нельзя, так и хранится в обломках) и миниатюрный гипсовый рельефчик работы его невестки О. А. Домогацкой. Мы друг другу «пришлись», как теперь говорят, и обменялись телефонами.

Я был «вундеркинд». В этом ничего хорошего, равно как и ничего плохого, нет. Но факт остается. В это время в Историческом музее открылась Всесоюзная выставка к 100-летию со дня смерти Пушкина. В разделе детского искусства была моя работа. И один наш знакомый



29. Формовщик Алексей Павлович Свирин в мастерской В. Н. Домогацкого за формовкой статуэток для реконструкции царскосельского Эрмитажа
Фотография 1934 г.

написал в Комитет по делам искусств, что мне необходимо профессиональное руководство. Московской художественной школы тогда еще не было. Маму вызвали в Комитет, предложили, чтобы со мной занимался скульптор Домогацкий. Так как я бредил его мастерской, фамилия маме оказалась знакомой, и она сказала, что это моя мечта. Так я оказался личным учеником (за несколько месяцев до этого Владимир Николаевич был назначен кафедральным скульптором факультета МГХИ) [3] Владимира Николаевича.

Впрочем, занятия ли это были? Примерно раз в месяц Владимир Николаевич приходил к нам домой, садился в кресло, пил чай с вареньем, рассказывал бесконечно об искусстве, о скульпторах, о жизни. Мне давал копировать гипсового «Мальчика» Дезидерио да Сеттиньяно, «Никколо да Уццано» Донателло. Обсуждал сделанные мною композиции. Не ругал, очень мягко советовал, рассказывал о законах скульптуры.

3
С 1937 года В. Н. Домогацкий — профессор Московского института изобразительных искусств, декан скульптурного факультета.

Чаще я бывал на Серебряном, 4 [4]. Владимир Николаевич оставлял меня смотреть альбомы — открытки парижских салонов 1896, 1897, 1898 годов. Предлагал закладывать бумажки на тех открытках, где мне что-то нравилось. А сам уходил в столовую к гостям. Я блаженствовал в мастерской один за столом с настольной лампой.

4
Серебряный переулок, д. 4 — дом, где жил и работал В. Н. Домогацкий с 1913 по 1939 год.

Приходил Владимир Николаевич: «Ну, что вам понгавилось (он сильно грассировал), Нолли?» Одобрял или отвергал мой выбор, обращал внимание на интересные скульптуры. Показывал репродукции с ренессансной скульптуры, готики, XIX века — Карпо, Рюд, Роден, Рембрандт Бугатти, Деспио.

Потом шли пить чай. Кругом много интеллигентных лиц. Красавица Екатерина Львовна разливает чай в ампирные чашки. Много сладкого (и никогда — вина). Я — заряжен на многие дни. Вот идеал: каким должен быть настоящий художник, как он должен лепить, как жить, какие у него должны быть друзья.

Конечно, я был у Домогацкого не учеником, а членом семьи. Поэтому я обязательно приглашался на елку, семейные праздники. Иногда Владимир Николаевич посылал меня на выставки или в музеи. После первого моего посещения Музея нового западного искусства Владимир Николаевич спросил о впечатлениях. Я со всей наглостью малолетнего невежды начал громить теперешних моих богов — Матисса, Дерена, особенно досталось «Поэту и музе» Анри Руссо. Сидевший за столом сын Владимира Николаевича Володя, тогда студент МГХИ, не выдержал: «Папа, останови ты этого нахала». Владимир Николаевич, улыбаясь в усы: «Ничего, вырастет, разберется».

Как-то он сказал, что пойдем на выставку московской скульптуры. Она открылась в ГМИИ. Владимир Николаевич был в черном пальто, черной шляпе, с тростью с круглым набалдашником из слоновой кости — воплощенная элегантность. Он подводил меня к разным работам и предлагал сказать, нравится ли. На выставке было много работ И. С. Ефимова — и работ прекрасных. Однако я не мог стерпеть... Считая их нарушением святых правил анатомии, я раскритиковал все. Владимир Николаевич подвел ко мне высокого красивого человека с бородой лопатой,

в гольфах и крагах и попросил повторить критику, что я, не задумываясь, и сделал. Оказалось — автор. Я был обескуражен, Владимир Николаевич и Иван Семенович — очень довольны, особенно первый.

Владимир Николаевич считал, что научить скульптуре нельзя, но художественную культуру привить можно и дóлжно. Ее отсутствие погубило многих и вывело их творчество за рамки искусства. Ярким примером дилетантства (отсутствия художественной культуры) он считал Иннокентия Жукова, а претенциозного стилизаторства (низкой, не подлинной культуры) — С. Д. Меркурова. Эти имена употреблялись им как нарицательные для обозначения дурного вкуса.

Очень большое значение Владимир Николаевич придавал культуре материала: сохранению поверхности глины (импрессионистический мазок) для вещей, предназначенных под бронзу, обработке мрамора (он сам рубил свои великолепные торсы и портреты), чтобы камень «дышал» — и это ему удавалось. Он увлеченно рассказывал о своей работе с цветным воском, о патинировке. Как-то я принес два наброска из зоопарка — лежащая собака динго и лежащий лев. «Давайте их отформуем, Нолли», — сказал Владимир Николаевич. В течение нескольких минут приготовил все необходимое и тут же отформовал. Это было сделано так легко и быстро, просто виртуозно, что я решил, что нет ничего проще формовки. Нет, дело боялось мастера. И патинировал он замечательно. Отличить тонированный им гипс от бронзы просто невозможно.

Но самым большим его «хобби» была фотография. Рядом с мастерской была маленькая лаборатория, где Владимир Николаевич пропадал. Результаты были великолепны. Вот уже сорок один год я пользуюсь каждым случаем, чтобы полистать его фото — как Бунина читаешь.

К сожалению, нашему знакомству суждено было скоро прерваться. В конце 1938 года Владимир Николаевич тяжело заболел. Уже больной, сумел передать меня с рук на руки С. Д. Лебедевой.

Г. А. Окский
Человек, мастер, учитель [5]

5 Публикуется с сокращениями по книге Г. А. Окского «Новеллы о скульпторах» (М., 1967).

К телефону долго не подходили. Наконец я услышал ровный спокойный голос:

— Слушаю...

Волнуясь, я рассказал, что начал недавно заниматься скульптурой и хотел бы показать свои первые работы, посоветоваться...

— Что ж, заходите, — ответил мне Владимир Николаевич. — Сегодня и завтра я занят. Жду вас во вторник, к пяти. Это вам удобно? Приходите!

Из будки автомата я вылетел на крыльях — шутка ли, я покажу свои скульптуры самому Домогацкому!



30. Письменный стол В. Н. Домогацкого в его мастерской в Серебряном переулке. Фотография 1930-х гг.

Почему-то я представлял его очень суровым, со строгим взглядом. Вот посмотрит на меня и скажет:

— А отчего, молодой человек, вы вообразили, что у вас есть способности к скульптуре? Много есть еще полезных занятий...

Или же я услышу потрясающе радостное:

— Да. Отлично. Вы будете скульптором!..

Я достал в магазине большую картонную коробку из-под конфет и в нее аккуратно уложил свои вещицы из пластилина.

Настал, наконец, вторник. Пора! Улицы были полны прохожих — рабочий день только окончился, и, оберегая свою ношу, коробку со скульптурами, я не сел в осаждаемый пассажирами автобус, а пошел пешком.

Вот и Серебряный переулок на Арбате.

По дороге нечаянно толкнул прохожего.

— Ненормальный! — проворчал тот, обернувшись. А я и впрямь был не совсем нормален — так волновался.

Остановился у большого, старой постройки дома. Почти бегом поднялся на шестой этаж. У двери с медной



31. Вид из окна мастерской В. Н. Домогацкого в Серебряном переулке (в сторону Арбата на б. усадьбу Олив). Фотография 1930-х гг.

табличкой «В. Н. Домогацкий» перевел дыхание и — будь что будет! — нажал кнопку звонка.

Мне открыл дверь сам Владимир Николаевич. Роста он был высокого, немного сутул, но по-юношески худощав. Тонкие черты продолговатого лица, прямой нос, усы с проседью, широкий лоб и немного грустные, иногда зажигающиеся смешинкой глаза.

Владимир Николаевич пропустил меня в переднюю.

— Идемте!

Я двинулся вслед за ним по просторному коридору, и мы вошли в небольшую мастерскую, примыкавшую к квартире.

В безмолвном сумраке будто стынут скульптуры — фигуры людей, бюсты; их призрачные очертания колеблются от света единственной сейчас лампы, освещающей два широких мягких кресла и небольшой столик с женским нежным торсом да стопкой книг.

Мы сели. Владимир Николаевич в тени, зато я хорошо освещен и чувствую, как внимательно, словно изучая, ощупывает он взглядом мое лицо.

Непослушными от волнения пальцами я развязал, наконец, бечевку и стал вынимать вещицы из пластилина, лежавшие в коробке. Какими жалкими показались они мне, когда на них смотрел сам Домогацкий! И, конечно,



32. Вид из окна мастерской В. Н. Домогацкого
в Серебряном переулке (в сторону Собачьей площадки)
Фотография 1930-х гг.

как это часто бывает, я не угадал, что скажет мне Владимир Николаевич о моих работах. Не услышал я от него ни осуждения этих первых моих работ, ни лестных похвал...

Владимир Николаевич сперва успокоил меня:

— Да вы не волнуйтесь. Я понимаю ваше состояние...

И продолжал:

— Я начну издалека. Видите ли, ремесло скульптора требует многих и многих лет настойчивого, целеустремленного труда. Если вы готовы к этому, что ж, работайте...

Я вставил тихо:

— А у меня есть... способности?

Домогацкий улыбнулся, пригладил усы:

— Одних способностей мало! Вначале я советую вам...

И Владимир Николаевич очень подробно рассказал мне, какими должны быть мои первые шаги.

С этого дня, в течение целых трех лет, я пользовался советами Владимира Николаевича. С редким терпением он занимался со мной, беседовал часами, отдавая мне свое время, загруженное многочисленными делами. Впоследствии он бывал и в моей скромной мастерской на Петровке, — будучи пожилым человеком, поднимался не раз на четвертый этаж ко мне, ничем не приметному, начинающему скульптору.

В ту пору к В. Н. Домогацкому уже пришла большая, настоящая слава. Он получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Его разрывали на части государственные заказы, разные комиссии, консультации, творческие встречи. И тем не менее он находил время посещать мастерские молодых скульпторов, раскиданные по всей Москве!

Был он всегда подвижен, энергичен, деловит. Это сказывалось во всем: и в строгом распорядке, и в сжатых, очень конкретных фразах оценок, суждений, советов, которые он давал молодым скульпторам. Ничего лишнего, расплывчатого, неясного, но в то же время все звучало без навязчивой прямолинейности «мэтра», опирающегося на свой авторитет.

Слова Владимира Николаевича были неизменно логичны, доброжелательны, весомы.

Человек глубоко принципиальный, с большой творческой волей, строгий и добрый — таким видела и любила его молодежь.

Особенно приятной чертой Владимира Николаевича было его умение слушать. Об этом превосходном человеческом качестве написано и сказано немало, но, к сожалению, оно встречается не так часто.

Вы говорили, рассказывали о своих художественных раздумьях, сомнениях, замыслах, а Владимир Николаевич, слегка наклонившись к вам, слушал вас — и внимание, пристальное внимание, ощущалось не только в вопросах, мимолетных замечаниях, но и во взгляде, излучавшем теплое сочувствие, а иногда и строгое осуждение.

— Никаких компромиссов! Никаких уступок дурному вкусу, стремлению к дешевому успеху, легким заработкам! В какие бы маски все это ни рядилось!

Владимир Николаевич был здесь неумолим, тверд до конца, беспощаден.

Однажды обратился к нему начинающий скульптор:

— Товарищ Домогацкий, есть у меня хороший заказ. Надгробие. Я его должен выполнить в неделю — две. Это почти невозможно, но... Но отлично заплатят. Да и заказчик — человек со связями — пригодится. Одному мне не справиться. Если бы вы согласились немного помочь...

Владимир Николаевич не сразу ответил. Скульптор принял это за колебание и добавил:

— Мы бы хорошо заработали...

Домогацкий провел рукой по лицу, взял себя за подбородок, словно раздумывая, и вдруг произнес со сдержанным гневом:



33. Е. Л. Домогацкая. Фотография 1930 г.

— Не о хороших заработках вам надо думать. Учиться вам нужно, молодой человек! А с такой вашей «установкой» из вас не получится скульптор, за которого вы, вероятно, себя принимаете!

И отошел, давая понять, что беседа окончена.

Вместе с тем Владимир Николаевич очень действенно, энергично помогал всем, достойным помощи. Был у меня знакомый юноша, славный паренек, но не сумевший найти свое место в жизни и постоянно нуждавшийся. Домогацкий, присмотревшись к нему, сказал мне:

— А знаете, этот ваш знакомый обладает качествами формовщика: аккуратен, выдержан, несуетлив, к тому же у него есть вкус. Пожалуй, я смогу рекомендовать его самому....



34. Выставка «15 лет РСФСР». Москва,
Музей изобразительных искусств. Фотография 1933 г.

И назвал фамилию известного всей скульптурной Москве мастера-формовщика.

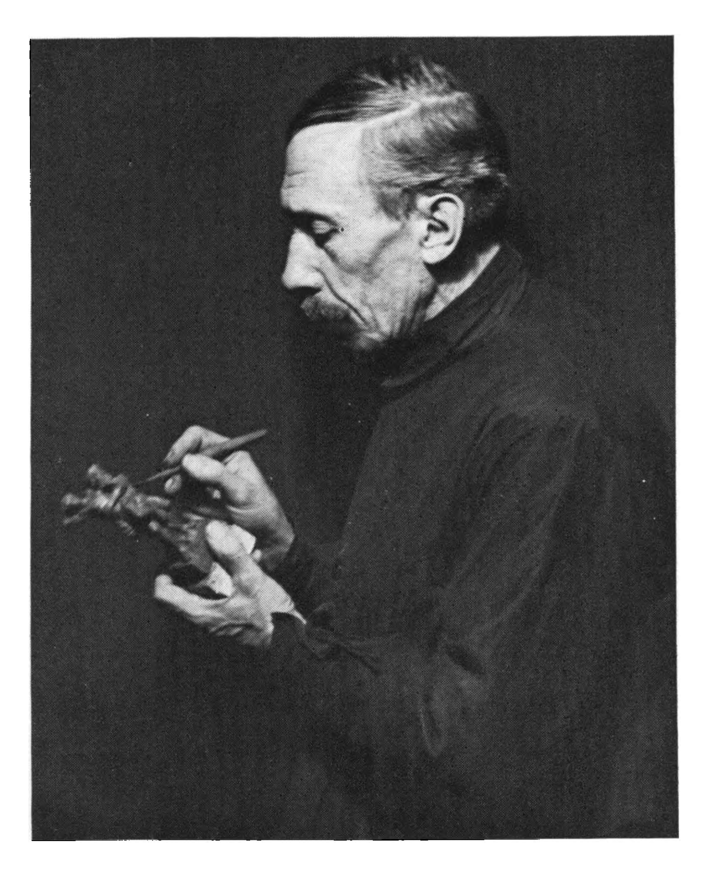
Так мой знакомый начал учиться формовке. Неоднократно узнавал Домогацкий у мастера, как работает молодой человек, как учится. Через три года я услышал от знакомых скульпторов, что этому юноше можно доверять самую сложную формовку.

Преданность большому искусству ваятеля вкладывал в наши души Владимир Николаевич. Он прежде всего стремился в своих беседах со мной и другими молодыми скульпторами внушить нам уважение, любовь к натуре, к тому, что мы видим, что нас окружает, — к многогранной, разносторонней жизни нашей... Он говорил, что мы должны все видеть по-своему, но воспринимать это видимое правдиво, жизненно, искренне, не идя ни на какие «выкрутасы».

— Больше лепите с натуры, — убеждал нас Владимир Николаевич, — умейте ее понять, раскрыть своим внутренним чутьем скульптора.

И добавлял убежденно:

— Увидите, как у вас весело пойдет дело, если вы полюбите то, что лепите! Вглядывайтесь сперва в общее, а потом в детали, а затем вновь охватывайте взглядом все вместе! Натура и только натура — по-своему понятая, но правдивая! Даже когда лепите по памяти, не фантазируй-



35. В. Н. Домогацкий за работой над группой «Похищение Прозерпины» для макета царскосельского Эрмитажа
Фотография 1934 г.

те, а воссоздавайте то, что запечатлелось в вашей памяти как прекрасное, вас волнующее...

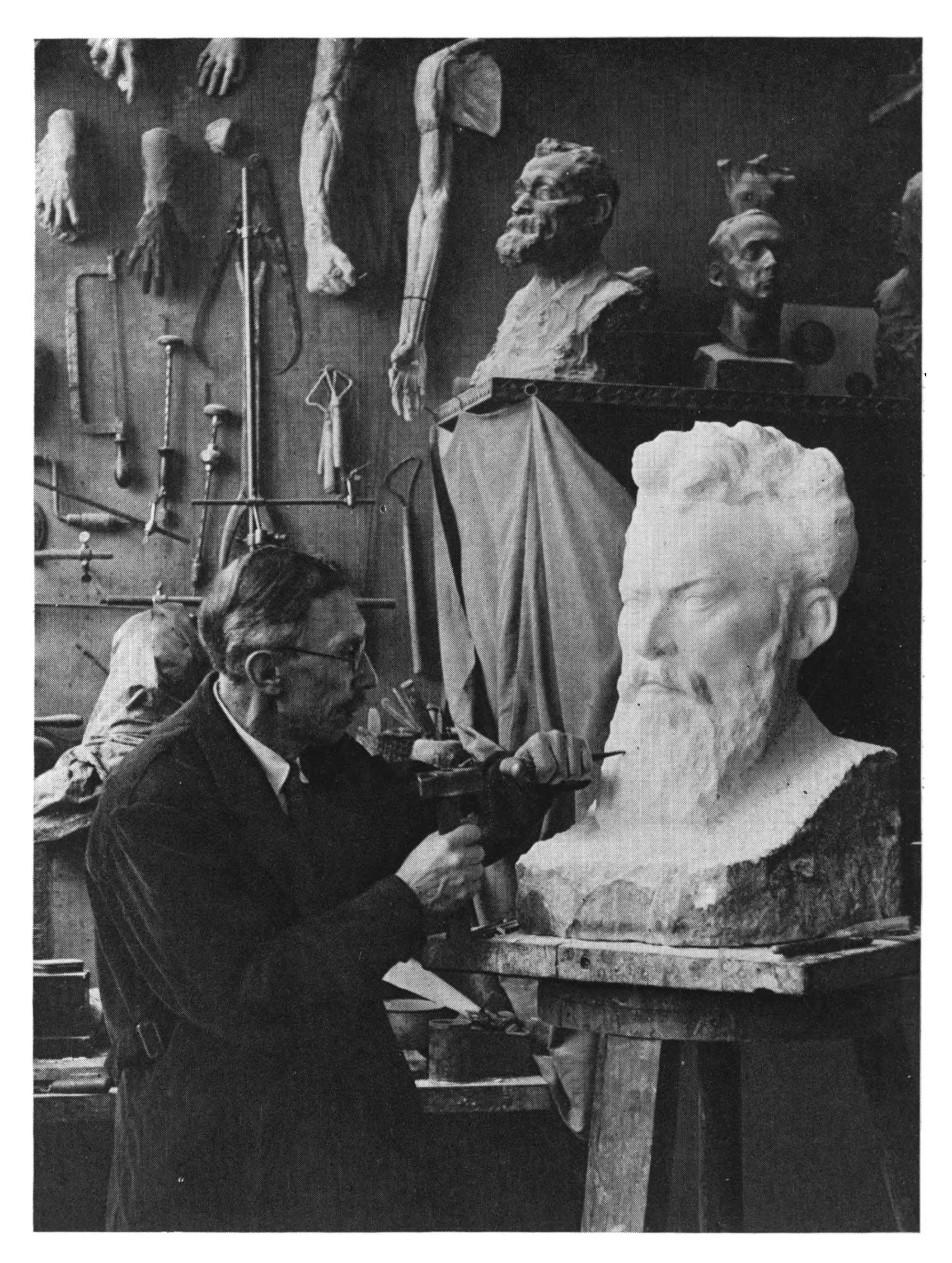
Спокойно, размеренно, но с большой внутренней силой, с молодым блеском в глазах говорил Владимир Николаевич о призвании скульптора, о его служении народу:

— Поймите, вы отвечаете перед людьми, перед народом за все, что вы делаете, за все ваше творчество, за каждое прикосновение к глине! В душе того, кто смотрит на вашу работу, отразится каждая ваша мысль, вложенная в произведение, каждая деталь — все, что образует скульптуру.

И добавлял проникновенно, с убедительной мягкостью в голосе и неизменным расположением к своему собеседнику:

— Друг мой, воспитывайте в себе вкус, это так важно для вашего труда скульптора! Техника — дело наживное, а вот вкус — ваше кредо, ваша совесть художника...

Непримиримо, гневно-осуждающе относился Владимир Николаевич к различным фокусам, чудачествам, а то



36. В. Н. Домогацкий за работой над бюстом Я. Б. Гамарника
Фотография 1935—1936 гг.

и прямому шарлатанству так называемых «левых» скульпторов.

— В игрушки играют, а взрослые дяди! — говорил он. — Стыдно! Нет у них ничего за душой, вот и «выкобениваются», накручивают, валяют дурака! А другие дураки делают вид, что это им нравится...

Осуждал Домогацкий и стремление некоторых художников, не освоивших еще ремесла скульптора, добиться успеха дешевыми эффектами:

— Налепят как попало улыбающихся ребятишек, пожалуйста, любуйтесь! А у этих каменно улыбающихся до ушей «недоносков» скошенные скулы, мятые головы, одним словом, полное забвение анатомии! А уж о вкусе и говорить нечего... Таких, с позволения сказать, уродцев нельзя не только продавать в магазинах, но и показывать! Кощунство это!

Часто вспоминал Владимир Николаевич время, прожитое в Париже, посещения Салона, мастерских художников. Молодой скульптор был далек от безоговорочного восхищения всем заграничным, что было свойственно многим художникам в годы после поражения первой русской революции. Вспоминая прожитое, передуманное, он говорил:

— У нас, старых художников, было выражение «французистость». Это означало дурной вкус, пошлое «изящество», приторную сентиментальность. Очевидно, такое выражение появилось в среде художников во времена расцвета так называемой «салонной» живописи и скульптуры конца XIX и начала XX века.

И добавлял:

— Нужно сказать, что «французистость» очень прилипчива... Необходимо и многим современным скульпторам мужественно бороться с ней: хорошим вкусом, умением увидеть людей, вещи, природу глазами художника-реалиста.

Он призывал нас, молодых скульпторов:

— Бойтесь ложной красивости, мещанского «изящества»! Вырабатывайте требовательность к самому себе, непримиримость к ошибкам. Никогда не говорите, что это, мол, «сойдет». Все плохое, что есть в вас, — лень, снисхождение к собственным промахам — обязательно «вылезет» в вашей работе, будет заметно для опытного глаза. Да, одинаково страшны для настоящего искусства и «омещанивание» его и всевозможные выкрутасы, стремление к дешевому успеху, эффекту.

На всю жизнь запомнились советы, которые давал мне Владимир Николаевич, бывая в моей скромной мастерской на Петровке:

— Всегда, всегда идите в скульптуре от общего к частному! Это, кажется, так просто, так общепринято, но, к сожалению, многими забывается. Нередко замечаешь у молодежи, что не добился человек целого, не создал еще всей фигуры, позы, движения, а уже увлекся мелочами: ноздри отделывает, волосок к волоску кладет, ноготки полирует...

— Когда работаете, чаще любуйтесь, отходите подальше, издали оценивайте сделанное вами... И обязательно с разных точек зрения — даже сверху, хотя никто и ни-

когда не будет вашу вещь так рассматривать. Такой художественный самоконтроль необходим.

— Что-то у вас не получилось? Смелее переделывайте! Не пытайтесь обойтись полумерами — они заведут вас в дебри. Вы потратите гораздо больше усилий, если сразу и решительно не исправите неудавшегося.

— Очень и очень полезно копировать классическую скульптуру. Вы будто идете по гениальным дорогам и путям, ощущая лаконичную силу великих мастеров.

Владимир Николаевич всегда предостерегал нас, молодых скульпторов, от легкого отношения к своей профессии.

— Путь скульптора исчисляется десятилетиями, — говорил он. — Первое десятилетие — это учение, приобретение навыков, техники и, конечно, упорная работа над своим вкусом, восприятием жизни; и только затем выражение своей творческой сущности — совершенствование приобретенного ранее.

Однажды Домогацкий, придя в мою мастерскую, увидел на полу кусочки глины. Ну и попало же мне! Владимир Николаевич сперва укоризненно посмотрел на меня, покачал головой, а затем сказал твердо, чеканя каждое слово, указывая на пол:

— Ну, знаете, не ожидал от вас! Кощунство! Глина — это живое тело вашей работы! А вы ее... по полу! Вы должны уважать ваш материал, как скрипач уважает скрипку, пианист — рояль, певец — свои голосовые связки!

Домогацкий советовал молодым скульпторам «непременно прочесть» небольшую книжку Голубкиной под названием «Несколько слов о ремесле скульптора» — он с большим уважением относился к ее трудам.

— В этой книжке, — говорил он, — с предельной ясностью, убедительностью, деловитостью рассказано о нашей профессии, ее особенностях, технике... Некоторые абзацы вам захочется даже выписать на память.

...В Музее им. А. С. Пушкина была организована выставка произведений В. Н. Домогацкого. Я помогал Владимиру Николаевичу в устройстве этой выставки.

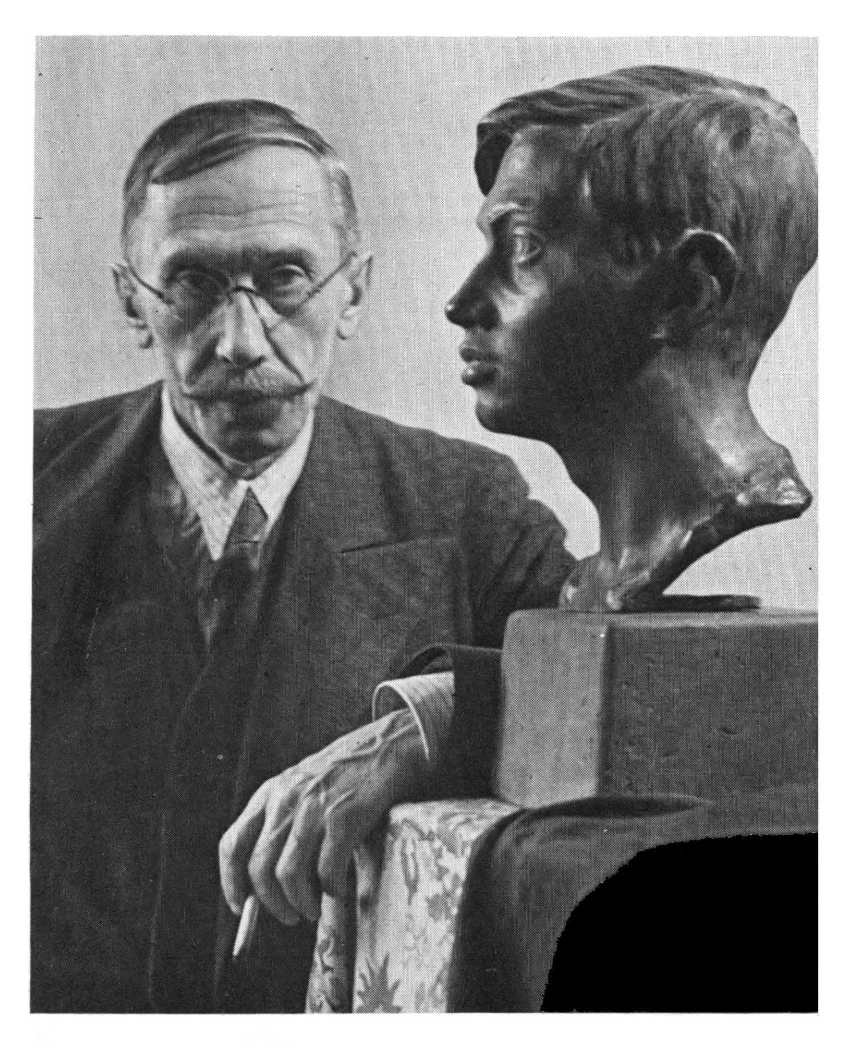
Нужно сказать, что очень много было неразберихи, излишней суеты и разных недоразумений у ее организаторов, представителей художественных учреждений. То не было транспорта для перевозки скульптур, то по ошибке их отвозили в другое место, то не так напечатали пригласительные билеты...

Волей-неволей Владимиру Николаевичу приходилось многим заниматься самому. При его пунктуальности это дорого стоило ему: он очень нервничал, когда что-то обещали, но не выполняли, или выполняли, но небрежно...

Тщательно отобрать свои вещи на выставку, привести их в порядок, продуманно экспонировать в помещении было главной задачей для скульптора.

Вспоминаю в связи с этим интересный эпизод, наглядно показывающий строгую взыскательность Владимира Николаевича к своим работам.

При размещении скульптур в зале никак не могли найти места для небольшого бюста: то освещение казалось неудачным, то произведение загораживала другая скульп-



37. В. Н. Домогацкий. 1938 г. Последняя фотография

тура. В конце концов, этот бюст кое-как установили в отсутствие Владимира Николаевича.

Нам всем казалось, что он уже не помнит о нем, так как было много других забот, к тому же на выставке экспонировалось большое количество фотографий с памятников, монументальных работ Домогацкого, что требовало также хлопот.

И вот перед самым открытием выставки Владимир Николаевич вместе со мной и другими помощниками обходил зал... Но что это? Того самого злополучного бюста нет! Нет и постамента... Загадочно, непонятно! Мы его не убирали, никто без нас не заходил. Владимир Николаевич целый день занимался фотографиями...

Домогацкий остановился как раз напротив места, где должен был находиться бюст, и, лукаво посматривая на нас, сказал:

— Спасибо, что убрали... Раз негде поставить, значит и не надо: на выставке все без исключения вещи должны хорошо смотреться.

Мы взглянули друг на друга, не зная, что ответить. Вдруг Владимир Николаевич наклонился, приподнял полотно ближайшего постамента, и мы увидели под ним тот самый бюст...

Домогацкий улыбнулся:

— Это было делом одной минуты. Вы даже не заметили, как я его убрал... Что ж, подождет до другой выставки.

... Но другой персональной выставки при жизни Владимира Николаевича не состоялось. В 1939 году он ушел от нас, оставив о себе светлую память как о замечательном скульпторе и чудесном, всегда отзывчивом человеке.

Вторая
часть

Литературное наследие

В первой части этого раздела освещается исследовательская теоретическая деятельность В. Н. Домогацкого, которой он занимался во время сотрудничества в ГАХН, то есть в период между 1922 и 1930 годами.

В эту часть включены: очерк, посвященный памяти Адольфа Гильдебранда, работа «Проблема материала в скульптуре», статья «Скульптура», написанная автором для терминологического словаря ГАХН (издан не был), заметка «О величине реальной и изображенной».

Основная теоретическая работа В. Н. Домогацкого «Проблема материала в скульптуре» не была закончена и сохранилась в виде черновых материалов, находящихся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. Она предназначалась для сборника по художественной технологии скульптуры, который предполагала издать ГАХН (издан не был) и над которым работали сотрудники созданного В. Н. Домогацким в 1929 году Кабинета художественной технологии. О том, какое место должна была занять в сборнике эта работа, дает представление письмо В. Н. Домогацкого к А. А. Сидорову *, ученому секретарю ГАХН: «Многоуважаемый Алексей Алексеевич! Блаватский сообщил мне, что назначена некая бригада для обследования предполагаемого сборника по художественной технологии скульптуры.

Могу прислать Вам только «Фактуру и метод ее исследования» и маленькую статью «Скульптура» (формальный анализ для словаря ГАХН), где во второй ее половине Вы найдете ряд тезисов той главной статьи для сборника, которую представить не могу (вся еще в многочисленных черновиках) и которая, очевидно, должна интересовать бригаду больше, чем другое, так как она должна быть теоретическим базисом всех остальных работ сборника. Я обещал Блаватскому и группе, заинтересованной в выпуске сборника, что я постараюсь написать ее к октябрю месяцу с. г. Как это вышло, что главный мой теоретический труд оказался ненаписанным, хотя это и наиболее обдуманная во всех деталях работа, сейчас распространяться не время, но основными положениями выдвигаемой мной теории материала группа руководствовалась все время (около 2-х лет), и все статьи участников приноровлены к ним, являясь, так сказать, их иллюстрациями в историческом плане. Знакомо все это и лицам, бывавшим на моих докладах и выступлениях, и принято участниками группы (замечался правый и левый уклон от моей генеральной линии). Как бригада, незнакомая с этой несуществующей статьей и к тому же с художественной технологией, разберется в правоверности предполагаемого сборника и отсутствии в ней ереси, уклонов и проч... совершенно не понимаю, но и помочь ей в этом не знаю чем. Написать Вам кратко тезисы вроде того, как это Вы можете прочесть во второй половине «Скульптуры», может ввести только в заблуждение, так как нерасшифрованные термины, слишком сжатое изложение положений, требующих многих страниц объяснений, все это дает только возможность читающему вкладывать свои мысли и умозаключения, под которыми я никак не могу подписаться. <...>Если мне придется поспешить к осени написать требуемое, то предупреждаю, что стиль писания будет вроде «Скульп-

*
Датировано I.V. 1931; черновик письма — в О. Р. ГТГ, ф. 12, ед. хр. 21.

туры», а не «Фактуры», где и полемика и более или менее подробные объяснения. По моим расчетам тогда статья была бы листов на восемь. Предпочитаю компактное изложение. Правда, это очень трудно, и для писания и для уразумения. Если же Вы решите не издавать сборника, то сделаю это по-другому, когда придет охота. Сейчас я совсем погрузился в искусство и вынырну в науку попозднее».

По наметкам сохранившегося плана, «Проблема материала» должна была включить в себя, кроме вводной главы, три основных раздела. В первый из них должны были войти все основные теоретические положения, относящиеся к данной проблеме: понятие материала в скульптуре, раскрытие его «содержания», определение его активной и пассивной роли в материализации художественного сознания, понятие скульптурной формы, вопросы взаимосвязи формы и материала, исследование различных видов отношения к материалу, определение конструктивных форм пластики и ваяния, вопросы взаимосвязи классификации материалов с классификацией художественных форм.

Во второй части закладывались основы для материально-технологического анализа. В нее должен был войти разбор материалов как таковых, рассмотрение способов физического воздействия на материал в целях его художественного оформления, понятие техники, понятие механической и художественной техник и их особенностей.

Третья часть отдана разбору системы организации поверхности художественно оформленного материала, проблеме фактуры художественной, технической, временнóй и вопросам ее обратного воздействия на форму и на материал. Эта часть оказалась наиболее разработанной. Она получила название «Фактура и метод ее исследования» и была прочитана в качестве отдельного сообщения на заседании в ГАХН в 1928 году.

Доклад был богато проиллюстрирован показом огромной коллекции, собранной В. Н. Домогацким и содержащей образцы фактур с различных фрагментов скульптуры, начиная с древнего Египта и кончая постимпрессионизмом.

Из сказанного следует, что контуры всей работы, ее содержание и объем в общих чертах были совершенно ясны для автора. Однако первые две части остались в черновиках. Несколько слов о характере этих черновиков. Он прежде всего определился тем, что работа писалась в течение ряда лет (пяти-шести), и писалась далеко не подряд. На отдельных листах, листочках, в тетрадях и записных книжках записывались мысли, приходящие в голову по вопросам, имевшим отношение к самым разным частям будущего целого. Естественно, что автор не помечал, для какого именно места предназначен тот или иной отрывок. Часто эти записи представляют значительные по объему отрывки, носящие почти законченный и обработанный характер. Но столь же часто — это лишь фрагменты, почти обрывающиеся на полуслове, или различные вариации мысли, которая еще не отлилась в свою окончательную форму. Многие куски прорабатывались особенно тщательно. Это относится, в частности, к разделам, в которых устанавливаются основные понятия теории материала. К ним автор возвращался не по одному разу, продумывал их с разных сторон, добивался точности формулировок. Разработки таких вопросов могут иметь по три-четыре различных варианта. Иногда случается, что неожиданно «распухает» и достаточно второстепенный вопрос, в то время как часть, которая в законченном целом должна была бы нести большую смысловую нагрузку, остается намеченной почти схематически (как, например, классификация материалов и форм). Очевидно, что записывалось то, что требовало обдумывания, работы. То, что было совсем ясно, в большинстве случаев не записывалось; автор считал, что это сделать он всегда успеет. Примером может служить почти полное отсутствие теоретической и крат-

кость описания технологической сторон работы по камню, то есть как раз того, что В. Н. Домогацкий знал как никто.

Перед нами налицо — творческая динамика черновиков с их собственными законами. Нам известно, что писание черновиков — процесс глубоко творческий, где момент творчества может быть даже бо́льшим, чем в создании на основе их целого законченного произведения. Творческая динамика черновиков такова, что иногда она способна изменить обдуманный первоначальный план работы. В тех же случаях, когда эта работа не обрела завершенной формы, почти нерешенной остается задача на основе чернового материала воссоздать ее в точном соответствии с авторским замыслом.

Так или иначе, в данном случае перед составителем предстало большое количество черновых отрывков, которые ему пришлось самостоятельно сгруппировать по их содержанию, придерживаясь общей канвы чернового авторского плана, где-то невольно расширяя его, где-то, наоборот, сужая, в зависимости от наличия материала. В случаях наличия нескольких вариантов выбирались те, которые, по мнению составителя, были самыми продуманными и наиболее полно раскрывающими вопрос. Мерилом в таких случаях служила законченная автором глава «Фактура...». Таким образом, роль составителя в работе над теоретической частью материалов свелась к роли реконструктора. При этом составитель придерживался наиболее консервативных правил, стараясь, по возможности, использовать весь авторский материал и не прибегать в то же время, ради удобочитаемости, к дописыванию незаконченных фрагментов из опасения вульгаризировать его мысли. Отдельные вставленные составителем слова заключены в прямые скобки. Однако хотелось бы предупредить читателя, что логическое построение и последовательность расположения законченных частей, с вплетением фрагментов и отрывков в общую цепь рассуждений, в предлагаемой реконструкции целиком лежит на совести составителя и, естественно, во многом не совпала бы с авторским построением. Кроме того, в публикуемых материалах составителем сознательно допускался ряд повторов в тех случаях, когда он считал, что в разных вариантах автор с разных сторон подходит к трактовке одного вопроса. Сам автор «Проблемы материала», который всегда стремился к четким и точным формулировкам, в конечном тексте явно избежал бы многих повторов. Составителю приходится в данном случае принести свои глубочайшие извинения за вынужденную смелость в обращении с материалом.

Сравнение реконструированных глав с законченной главой «Фактура и метод ее исследования» точно указывает дистанцию, которая отделяет черновики от того, как это могло бы выглядеть в завершенном автором виде.

К своей теоретической деятельности Владимир Николаевич Домогацкий относился с достаточной долей скепсиса, и его работе над «Проблемой материала» всегда сопутствовали сомнения, стоит ли вообще заниматься теорией, которая, по его мнению, сильно мешала ему в его художественной практике.

*Эти сомнения и дух скептицизма нашли свое отражение в одной из автобиографических записей скульптора *, которую нам хотелось бы поместить в начале, предваряя теоретический раздел публикации.*

* Находится в семье скульптора. По своему стилю этот отрывок очень близок к серии автобиографических писем к А. В. Бакушинскому и может быть датирован началом 30-х годов.

Литературное наследие

Отрывок из автобиографии

Вступил я в ГАХН с весьма скромным теоретическим багажом, да и приобретенным к тому же «по случаю». Мое знакомство с наукой вообще ограничивалось курсами классической гимназии и юридическим факультетом. Да рядом более или менее популярных книг по разным дисциплинам. Все это, кроме Гильдебранда и ряда книг по истории искусства, мало имело отношения к искусствознанию и к тем «Основным элементам скульптуры», которые должны были быть исследованы и изучены в первый академический год.

Далее, в более туманном будущем, следовали не менее туманные для меня темы «конструкции» и «композиции». Такое мое состояние не могло не смущать меня, и было ясно, что надо было сначала подучиться и тогда уже пускаться в научное творчество. Впрочем, я скоро приободрился. Благоговейно слушая все, что изрекалось вокруг, я скоро убедился, что мои почтенные соседи преблагополучно «плавают» по вопросам теории скульптуры и что все их подлинное и кажущееся богатство приобретено хоть и не по случаю, но все с тех же книжных полок.

При учреждении ГАХН была мысль соединить воедино людей науки об искусстве и творцов его. Кончилось все полным провалом. Люди науки ждали от художников неведомых им откровений и раскрытия «секретов» их творчества и мастерства. Они-де уже, как спецы, займутся их научной обработкой, к тому же заполнят исконную брешь подчас катастрофического непонимания искусства. Художники же, попав в храм науки, к тому же с громким титулом действительных членов Академии, при исконном их презрении к искусствоведам, решили не ударить в грязь лицом и стали выступать с «научными» докладами. При любви некоторых к теоретизированию пришлось испытать много тягостных, совестных минут и часов, и тут, к стыду нашему, сказалась большая воспитанность первых, не только выслушивавших подчас несусветную галиматью, но и относившихся к ней с почтительным уважением. Не знаю, что тут действовало, страх ли перед неведомым или унаследованное еще с веков вдумчивое и проникновенное отношение к словам юродивого.

С другой стороны, люди науки не сделали ни одного шага, чтобы с помощью художников постараться приблизиться к искусству и приумножить свои возможности качественной ориентировки в нем. Формальный анализ, воцарившийся тогда, давал им полную возможность игнорировать качество, а с ним — и искусство.

Присоединиться вполне к тем или другим я, очевидно, не мог и принужден до сего дня сидеть между двух стульев.

Для меня стало скоро ясно вполне, что заниматься теорией скульптуры я могу, только четко разграничив ее и практику искусства, беря последнюю как фонд, подлежащий расследованию, как наблюденный материал для теоретических построений. Я дал себе совет — выходя из кабинета в мастерскую, забывать то, о чем я там думал, и возвращаясь в него, не думать о своей работе.

Как известно, советы легче давать, чем исполнять их, и в погоне за этими двумя зайцами я должен был бы терять обоих, что и происходило на деле в течение ряда лет.

Подыскивая себе тему для теоретической работы, я остановился на проблеме материала (и художественной технологии) как на теме, наименее затронутой Гильдебрандом и теоретически наименее им разобранной. Впрочем, по поводу основного вопроса проблемы материала — взаимоотношения формы и материала — в одном из немногочисленных замечаний своих, касающихся материала, говоря о смешении цели со средствами, он подводит единственно правильный фундамент для дальнейшей работы. Если прибавить к этому кое-что, высказанное Христиансеном, в философию искусства введшим понятия — активного и пассивного материала, — это почти все, что мне пришлось встретить дельного по литературе предмета. «Высказывания» художников не идут дальше констатирования факта зависимости формы от материала, с обычным возведением материала в цель, что не дает ничего, кроме объяснения словами того перегиба палки в отношении использования материала, который еще так недавно мы могли наблюдать в художественной практике.

Теоретическая разработка проблемы материала заинтересовала меня в связи с художественной технологией. Эта отрасль искусствознания по сей день остается сборником описаний материала и разных приемов его обработки, а художники обычно склонны видеть в ней рецептуру, нечто вроде «Подарка молодым хозяйкам» (в данном случае, художникам), по которому можно приготовить то или иное художественное блюдо.

Только подведением под художественную технологию теории материала и соответствующей этому обработкой описательных ее данных можно сделать из нее если не подлинную научную дисциплину, то во всяком случае нечто наукообразное.

Только четкое определение материала (как средства художественного выражения) выявляет его роль в синтезе художественного объекта, значение техники как выявителя его содержания, наконец, установление всех закономерностей явления может осмыслить технический процесс, содержание художественной технологии. Под углом зрения теории материала четко определяется ее содержание, изменяются и описание материала, и смысл технических приемов его обработки, строится классификация, объясняется историческая эволюция, наконец, зависимость

художественной технологии от процессов, не имеющих к ней отношения (например, литье) и относящихся к общей технологии.

Мне так и не удалось довести в ГАХН эту работу до конца. Осталась в воспоминаниях куча черновиков и один письменный доклад (одна глава предполагаемого) — «Фактура и метод ее исследования», который я отказался печатать, не обработав окончательно всего.

Последние годы в кабинете художественной технологии я развивал ее только в порядке устном. Сейчас жалею, что не довел дела до конца, но сделал это во спасение своей практики, так как художник двумя делами заниматься не может.

А не любил я типа теоретизирующего художника. С постимпрессионистическими течениями он сильно распространился. Часто это даже не теоретическое обоснование какого-либо направления, не словесная защита своего отрезка художественного фронта, а заумные рассуждения с удивительно неряшливым обращением с терминами.

Может ли быть полезна теория практике? Думаю, что очень немного. Она вряд ли может чему-нибудь научить. Только поддержать и укрепить, как укрепляет осознанное достижение. Но достижение всегда будет интуитивным (говоря это, подразумеваю под интуицией отнюдь не работу сверхсознания, а обычную работу подсознания).

Я ни в коей мере (несмотря на интерес к теории) не был головным художником и никогда не видел от этого добра.

Художникам, тяготеющим к научной мысли, я рекомендовал бы более безопасные науки, ну, хотя бы астрономию, в крайнем случае, историю искусств. Теория же всегда грозит художнику, если он не будет осмотрителен в перенесении ее в свои произведения. Это не сулит ему ничего хорошего.

Памяти Адольфа Гильдебранда [1]

Теоретический разбор какой-нибудь художественной проблемы естественно толкает художника на излишнюю теоретизацию. Взяв, например, проблему формы, я как художник должен сказать или то, что сказала Голубкина в своем «Ремесле скульптора», или высказать обратное утверждение, согласно с моим отношением к материалу как художника. Ни то, ни другое не дает анализа или теории, а будет только выраженное словами мое profession de foi! как художника. Как только я пускаюсь в анализ, я перестаю быть художником и становлюсь искусствоведом и должен в силу этого постараться забыть свои художественные замашки. Естественно слишком перегнуть палку в эту сторону. И делают это чуть не все художники [занимавшиеся теорией]. Сделал это и Гильдебранд в своей

1 Посвящение Адольфу Гильденбранду относится не только к данному очерку, но и ко всей работе, посвященной теории материала.

«Проблеме формы в изобразительном искусстве» [2]. Поразительно мало примеров из искусства и практики приводит Гильдебранд. А они способствовали [бы] при расшифровке его мыслей (каждый абзац — это тема для доклада). Характерно отсутствие ссылок на литературу. Художник-искусствовед, с одной стороны, плохо ее знает. С другой — у него другая точка исхода: его практика, его непосредственные наблюдения в мастерской над процессом работы (я опускаю тот случай, когда это результат некоторого зуда пофилософствовать). Подножием для работы искусствоведа прежде всего является литература о предмете. Устанавливая свои мысли, он борется с чужими. Соединение в одном лице художника и теоретика, естественно, сможет дать для теории максимальные результаты. Но это требует способности одного лица как к художественному мышлению, так и к научному, и образования художественного и научного. Наука и искусство стремятся к одной цели осознания жизни и овладения ею, по методам [же] своим и по психической конструкции своих творцов [они] глубоко различны *. Наука, обычно, трудно дается художнику, ученый редко способен к художественному восприятию. Даже в немногих случаях удачного соединения мы постоянно наблюдаем, как они постоянно мешают друг другу, с одной стороны, обессиливая художественную интуицию логическим мышлением, с другой — вносят в научное мышление чуждые ему элементы.

2
Речь идет о русском издании книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» (М., 1915. Перевод Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского). Впервые издана на немецком языке в 1893 г.

Скульптуре в этом отношении повезло. Основоположником теории скульптуры является известный скульптор Адольф Гильдебранд, в 1893 году выпустивший в свет свою «Проблему формы в изобразительном искусстве». Значение этой теоретической работы не только для искусствознания, но и для развития нашей современной скульптуры было настолько велико, что мы должны остановиться на ней возможно внимательнее. Любопытно отметить, что встречена она была научным миром не очень приветливо, и в настоящее время в искусствоведческой среде она далеко не пользуется тем вниманием и уважением, какое уделяют ей художники. Ряд выставляемых против нее возражений основывается, по моему мнению, главным образом, на простом недоразумении, на неучитываемых особенностях этой научной работы, как произведения художника, со всеми проистекающими от этого неизбежными последствиями. На них-то я и хотел бы остановиться подробнее. Кажущаяся на первый взгляд научная объективность, усугубляемая тяжелой формой изложения, беспристрастие к художественным течениям — все это видимость, так как по существу своему «Проблема формы» глубоко полемична. Это прежде всего защита художником своего художественного фронта, борьба классика-формалиста против ставшего уже на ноги импрессионизма. Орудие

*
Особенности метода искусствознания вытекают из особой природы предмета изучения, требующей для познания его не только знания о нем, но и понимания его, подразумевая под этим последним способность к качественной ориентации в его материале. Этой способностью редко наделены люди, способные к научному мышлению. Оно не может быть приобретено, если не заложено в самом человеке, а может только развиваться попутно с длительным ознакомлением с искусством или с его практикой.
Знаком * в основных разделах книги обозначены примечания В. Н. Домогацкого.

этой борьбы — формальный анализ и теоретическое обоснование ряда классических форм. И форм не всей классики, а только наиболее близкой Гильдебранду как художнику. Все возражения легко относятся на этот счет, и не велик труд внести соответствующий корректив, развивая и дополняя основные его положения, внося бóльшую ясность в подчас весьма тяжелое и запутанное изложение мысли. «Проблема формы» — исключительно трудно читаемая книга по теории искусств, и, видно, автор сам предвидел те недоразумения, которые она неизбежно должна была породить, говоря в предисловии, что ему «приходится говорить, обращаясь к одним, на необычном для них языке о знакомых им понятиях, а обращаясь к другим, на языке им привычном, о мало знакомом им духовном процессе. Но это неудобство, из которого нет выхода»[3]. Гильдебранда нельзя только читать, а необходимо штудировать с привычкой к чтению научной литературы. Этим объясняется, что он является малодоступным большинству художников, которые знакомы с его идеями больше понаслышке с чужих слов, или, прочтя раз, считают, что вполне достаточно его усвоили. Вряд ли [содержание его книги в изложении] этих лиц порадовало бы автора. Этому способствует исключительная насыщенность содержанием этих ста страниц текста (в русском переводе). Естественно, что почти конспективность изложения, редко поясняемая примерами, не способствует ясности и легкости восприятия, и если бы вместо тоненькой книжки мы имели увесистый том, не пришлось бы столько раз его перечитывать. Предполагая, что читатель достаточно знаком с «Проблемой формы», я хотел только указать, что величайшей заслугой Гильдебранда является четко поставленная им проблема формы на базе психофизического восприятия, взаимоотношения тактильных и зрительных впечатлений[4]. Исключительный анализ свободной рубки из камня[5], анализ построения рельефа[6] целиком получен из наблюдения над работами Микеланджело. Все это служит основанием для дальнейшего формального анализа скульптурной формы, не встречая серьезных возражений. Недостаточная четкость изложения породила много недоразумений с «единой точкой рассмотрения». Некоторые (наши) искусствоведы готовы были упрекать Гильдебранда, как это ни звучало дико, в живописном подходе к скульптурной форме[7], чуть ли не в импрессионистическом ее понимании (почему-то не распространяя это на рельеф), вместо того, чтобы добавить характеристику этой «единой точки» недостающей у Гильдебранда психологическо-сюжетной стороной и, пожалуй, еще неким исправлением догматического утверждения этой формы как единственно закономерной. Форма строится всегда только в известном приближении к этому основному закону построения художественной формы, и степени этого приближения могут послужить основанием, например, классификации форм, а не опровержением основного закона. Свободная рубка из камня, по методу Гильдебранда, понятно, не является единственной в истории скульптуры, имевшей и другие системы, не в меньшей мере закономерные, например, в античном

3
Гильдебранд А. Указ. соч., с. 10.

4
Там же, с. 11—17.
По Гильдебранду, взаимоотношение тактильных и зрительных впечатлений в пластических искусствах осуществляется следующим образом. Познание форм природы основывается на бесконечном взаимном обмене опыта зрительных и двигательных представлений. Двигательные представления основаны на двигательной деятельности глаза и его способности к аккомодации. Рассматривая предмет вблизи и будучи не в силах охватить его сразу единым взглядом, наш глаз как бы «ощупывает» его, постепенно постигая его в его объемной целостности. Проверка правильности представлений формы происходит путем зрительных впечатлений, которые дают нам общую целостную картину явления, когда мы удалены от него настолько, что можем охватить его целиком, не прибегая к двигательной способности глаза. Общая картина представится нам тогда чисто двухмерной, и лишь имеющийся у нас опыт двигательных ощущений даст нам

мире. Наконец, утверждение одной только формы ваяния и сведение всей пластики чуть ли не к учебному пособию, этюду, подготовке к «настоящей» скульптуре, вычеркивание одним взмахом пера чуть ли не всей античной и барочной бронзы — небольшой ляпсус, легко исправляемый при коррективе «на художника» соответствующими добавлениями и анализом ее по методу того же Гильдебранда. Не вполне удачный термин «форма бытия»[8] и, в противовостояние, «форма воздействия»[9] наводит многих на «вещь в себе». Но его трудно заменить, во избежание недоразумений, термином «физической формы» в противоположность «форме восприятия». Несмотря на все эти недочеты, «Проблема формы» Гильдебранда является подлинно научной работой, основанной не только на одном знании, но и на подлинном (художественном) понимании искусства. Она вытекает всецело из личной художественной практики и наблюдений и анализа работы других. Она лежит в основании теории пространственных искусств и нуждается только в дальнейшем расширении и дополнении и естественных корректурах. Работа Гильдебранда появилась тогда, когда кривая искусства шла на понижение. Гильдебранд взывал к классическому искусству, вскрывая его архитектонику, призывая ее на помощь новому искусству. Но не ей суждено было оживить умиравшее тело искусства. Это выпало на долю импрессионизма, с которым боролся Гильдебранд с [помощью] своей новой архитектоники, и только когда был уже изжит импрессионизм и жизнь нового искусства перешла в свою антитезу, Родена сменили Бурдель и Майоль, работа Гильдебранда могла получить свою значимость и с полки искусствоведческой библиотеки попасть даже в руки художника. У нас она переведена была в разгар импрессионизма, и для скульптора-импрессиониста даже художественные понятия ее были чужды. Она становится понятной только в наши дни, и ее мысли все сильнее проникают в художественную массу, ставящую себе проблему монументальной скульптуры.

возможность наполнить этот образ предмета представлениями формы.
Пластическое искусство объединяет представления формы и зрительные впечатления в единое целое. Но если скульптор исходит из двигательных представлений, воспроизводя их в материале, и изображенную форму или реализованные двигательные представления проверяет зрительными впечатлениями, то духовным материалом живописца являются зрительные представления, которые он непосредственно воссоздает на плоскости, стремясь к тому, чтобы они дали полное представление о форме предмета, все время проверяя их пластическое воздействие.

5
Там же, с. 68—77, «Скульптура в камне».
Анализируя метод «свободной рубки из камня», Гильдебранд далек от обучения технике работы в камне, он исследует внутренние ценности этого процесса, при котором принуждение, создаваемое объективными техническими условиями (замкнутость кубического объема камня, имеющего правильную форму, в котором высекается фигура, и сохранение до последнего момента фона камня), создает все предпосылки для того, чтобы в течение всего творческого процесса представление художника оставалось бы в естественном состоянии, а его фантазия сохраняла чувство возможности существования дальнейших форм. Сущность этого метода заключается в том, что скульптор исходит из передней плоскости камня, на которой он фиксирует в рисунке свое представление будущего образа, наполняя его в своем воображении какими угодно представлениями формы, и начинает возбуждать эту плоскость движением в глубину, сообразовываясь при этом с реальной глубиной камня. Постепенное «врезание» образа в камень сопряжено с обязательным приведением в ясное двухмерное соотношение всех возвышений каждого, следующего один за другим, слоя изображения. Этот метод постепенной обработки мрамора образно был описан еще Микеланджело, который говорил, что нужно представлять себе изображение как бы лежащим в воде, которую постепенно спускают, так что фигура мало-помалу выступает на поверхность, пока, наконец, не высвободится совсем. При таком методе работы утверждение камня как материала — максимальное. Фигура освобождается от занимаемого камнем пространства таким образом, что оно, хотя исчезает физически, сохраняется в нашем восприятии благодаря соединению в наружной поверхности точек, восстанавливающих в нашем представлении эту поверхность.
Гильдебранд описал метод «свободного высекания» (без предварительной модели) в его идеальном виде, точно следовать ему вряд ли мог даже он сам в своей художественной практике. Но самая «наука планов», как указывал О. Роден, была известна всем великим эпохам. Восходит же она к принципу построения рельефа в том смысле, как его понимали греки.

6
Там же, с. 44—54, «Восприятие рельефа».
Приоритет, который Гильдебранд отдает «свободному ваянию» в камне перед другими способами работы в нем и перед лепкой, основан на его главной посылке, что «пластика возникла из рисунка, который путем углубления привел к рельефу. Мы должны понимать ее как оживление плоскости». То есть этот метод следует рассматривать как способ мышления, как способ художественного представления, целиком основанного на представлении скульптурного рельефа, понятого как результат развития архитектурной стены, шедшего в двух направлениях — орнаментальном и глубинном. Возникнув как художественная организация стены, рельеф должен полностью подчиниться ее архитектонике, исключить себя из пространства, в котором живет человек, и приспособиться к развитию стенной плоскости в глубину. Художественный образ будет жить в плоскостном слое, занимающем с ним одинаковую глубину.
В рельефе, понятом как развитие плоскости, ясно выраженными окажутся две плоскости: передняя и задняя, играющая роль некоторого целостного фона, на котором развивается изображение (главной при этом будет передняя плоскость, на

которой сходятся высоты фигур). Как картина рельеф будет иметь единую точку зрения, в которой собирается вся пластическая природа изображенного, восприятие же его сложной объемности облегчается восприятием простого объема пространства, в котором оно заключено. Такое представление рельефа закрепляет форму воздействия, а не форму бытия, чем и объясняется то, что рельеф в состоянии сделать себя независимым от действительной меры глубины.

7
Там же, с. 51.
Если в круглой пластике (напр., греческой), то есть рассчитанной на круговой обход, все направления и все точки зрения равнозначны для зрителя, то в скульптуре Микеланджело всегда существует главная точка зрения, которая всегда заставляет себя найти, ибо в ней его форма выражена вся целиком, тогда как другие точки зрения дают лишь естественные ее дополнения. Скульптура Микеланджело не рассчитана на круговой обход, и определение ее как «круглой» будет в строгом смысле не корректным. У него предполагается лишь некоторая дуга обхода, определенная для каждой вещи в зависимости от того, где она должна стоять. Следует подчеркнуть, что у Гильдебранда речь идет лишь о такой «круглой» скульптуре, которая целиком базируется на законах рельефа, то есть выражает себя вполне как рельеф, с какой бы стороны на нее ни смотрели, как мы это видим в скульптуре Микеланджело. Казалось бы, что более «скульптурной» задачи трудно себе поставить. И лишь при очень поверхностном прочтении замечательного рассуждения Гильдебранда возможно упрекнуть его в живописном подходе к скульптурной форме: «Пока пластическая фигура дает себя чувствовать главным образом как нечто кубическое, она находится еще в начальной стадии своего образования, и только тогда, когда она действует как нечто плоскостное, хотя она и кубична, получает она художественную форму».
Забавно, что Микеланджело также получал упреки в «живописном подходе» к скульптуре. Э. Делакруа писал в «Дневнике»: «Я часто говорил себе, что вопреки тому, что сам Микеланджело мог думать о себе, он был больше живописцем, нежели скульптором. В своей скульптуре он не исходит, как античные ваятели, из чувства массы; всегда кажется, что он начертил воображаемый контур, который затем и старается заполнить, как это делает живописец. Можно было бы сказать, что фигура или группа обращены к нему лишь одной стороной, — значит, он живописец». В этом высказывании довольно точно подмечены особенности скульптуры Микеланджело и наличие в ней основной точки зрения. В определении же скульптуры Микеланджело исходит совсем из другого: «Под скульптурой я подразумеваю ту, которая осуществляется путем удаления, та же, которая идет путем добавления, сходна с живописью». О живописи же он писал: «Я полагаю, что живопись тогда может считаться наилучшей, когда она более всего приближается к рельефу...» И возможно, что в живописи Делакруа он нашел бы достаточно скульптурных принципов в смысле построения пространства и обобщения плоскостей, чтобы причислить ее к разряду «наилучшей».

8
Там же, с 18—25; 85.
«Формой бытия» Гильдебранд называет предмет как таковой, вне зависимости от окружающих условий и изменений этих условий, то есть поддающуюся измерению природную форму.

9
«Формой воздействия» — оптический образ предмета, впечатление, им производимое, связанное с его освещением, меняющейся точкой зрения и т. д. Как целое для глаза, форма бытия существует только в форме воздействий, которые превращают все действительные размеры в относительные ценности. Если простое знание формы бытия может иметь значение для научного исследования, то художественное зрение состоит в могучем восприятии ощущений от этой формы, в переработке ее как частного случая в общее представление о ней.

Проблема материала в скульптуре

Введение

Теория искусства, в частности, теория скульптуры — прежде всего наука, стремящаяся отыскать закономерности явления; как она исходит из практики искусства, т. е. из художественных произведений и творческого процесса, так и возвращается к практике, помогая художнику в конечном оформлении его интуитивных достижений. Она в порядке научного анализа расчленяет тесно спаянные в синтезе художественного объекта основные формальные элементы данного искусства — форма, материал, фактура, — изучая их в постоянном взаимодействии — конструкция — и в соотношении с неформальными — композиция.

Место рождения теории пространственных искусств — мастерская художника. [Это] его первые попытки осознания своих интуитивных достижений. Форма их — отдельные афоризмы, относящиеся к какому-либо моменту художественного творчества, определение элементов искусства, наконец, более обстоятельные декларации, пытающиеся теоретически обосновать целое художественное направление. В крайних левых течениях современности мы часто могли наблюдать даже чрезмерное выпячивание этой теоретической стороны в ущерб художественной, когда сами художественные произведения являются только какой-то иллюстрацией к новым теоретическим положениям. Все эти попытки к осознанию и дают основание к дальнейшей переработке их в стройную теоретическую систему знания, что лежит уже на обязанности искусствоведа-теоретика.

Художник всегда работает на каком-то отдельном отрезке (подчас весьма узком) художественного фронта, и в этих пределах ему дано большее понимание и большее знание, отсюда он глубже способен воспринять искусство отдельных исторических отрезков, созвучных его художественной конституции. Полное проникновение и понимание искусства всех времен и народов, естественно, недоступно отдельному человеку, и чем индивидуальнее художник, тем труднее ему войти в искусство, чуждое его индивидуальности. Слишком большой объем знаний в области истории и теории искусства или вовсе не воздействует на практику художника, стоя, так сказать, особняком, не принося ни пользы, ни вреда его творчеству, являясь удовлетворением его общих интересов к познанию, но чаще наносит определенный вред, парализуя логикой интуицию, и, как говорят, отбивает вкус к искусству.

Делая акцент на важности в художественном творчестве интуиции, во избежание недоразумений, я должен оговориться, что под ней я разумею не сверхъестественное наитие, а чисто материалистического порядка факт творческой работы за порогом сознания, играющий столь важную роль не только в искусстве, но и в науке.

Отношение художника к теории весьма разношерстно. От полного отрицания полезности ее до полного порабощения ею, когда художественное произведение становится чистой иллюстрацией к тем или другим теоретическим положениям.

Из сказанного отнюдь не следует, что художник должен был бы чуждаться знания, теоретически обосновывая свое искусство. Больше того, чем ра́звитее он, чем образованнее, чем культурнее, тем лучше для его искусства, если только он сумеет не быть в плену своей культурности, а, преодолев, принять на пользу своего искусства. Осознание окончательно оформляет (утверждает) интуитивные достижения, помогая художнику в его исканиях, давая ему необходимую культурную базу. Оно необходимо в известные исторические моменты, когда оформляется окончательно целая художественная эпоха, завершается стилистика формы, завершается известный художественный круг и является потребность в осознании интуитивных достижений, когда в наследии прошлого художник ищет поддержки разваливающемуся зданию.

Он сделает, однако, крупную ошибку, если перейдет от теории к практическому искусству, — этой ошибки, к сожалению, не избежали очень многие (в том числе и Гильдебранд). В этом повинна больше всего современность. Теория — не путь искания художника, не сборник рецептов искусства, не «подарок молодым художникам», читая который, можно узнать, как изготовить то или иное художественное блюдо.

С другой стороны, художник, понимая это, часто подвергает сомнению необходимость самой теории и, интересуясь исключительно своим практическим делом, забывает, что теория искусства нужна ни больше, ни меньше, чем любая научная дисциплина, и далека от преследования практической цели — помощи художнику, а стремится к познанию искусства как одного из явлений жизни.

Теория может дать одну только схему, в этом ее и цель. Но передача этой схемы еще не создаст произведения искусства. Наряду с этой схемой, не надо забывать, существует и другое явление, как все явления жизни и искусства, тоже закономерное (хотя научно и не исследованное нами). Это необходимое отступление от этой голой схемы, возводящее ее в степень искусства.

Если необходимость или даже полезность теоретических знаний для художника была часто под большим сомнением и считалась областью исключительной компетенции искусствоведа, то относительно художественной технологии (ее описательной части) было как раз наоборот. Знание ее естественно считалось необходимым для художника как подножие его художественного творчества, и резко отрицалась необходимость осведомленности в этой области для исследователя искусства. Он-де изучает художественное произведение, и для познания его глубоко безразлично, как оно сделано, все тайны художественной «кухни». Непосредственное восприятие памятника искусства, понятно, не нуждается в технологических данных: безразлично, мрамор ли это или бронза, масло или акварель, деревянное или каменное это здание и какими тех-

ническими приемами все это создано, но уже более глубокое проникновение в него, понимание и оценка потребует и познания его как в историческом плане, так и формального и художественно-технического анализа его, и часто (как мы увидим впоследствии) отсутствие последнего может поставить под сомнение все наши выводы.

Художественная технология — одна из самых молодых искусствоведческих дисциплин. Под этим термином обычно подразумевается только ее описательная часть, т. е. комплекс знаний о материалах и возможных техниках их обработки в том или другом изобразительном искусстве и изучение смены их в историческом плане. Это только, так сказать, ее факты, тот материал, от которого строится ее здание, здание художественной технологии как научной дисциплины. Задача ее, как и всей науки, систематизируя их, вскрыть кроющиеся в них закономерности явления, осознать материальную технику как активный фактор в синтезе художественного объекта. Вскрытие проблемы материала, таким образом, и является окончательной целью. Тогда только с полным правом она может претендовать на звание искусствоведческой дисциплины и стать самостоятельной главой в теории пространственных искусств.

Итак, под художественной технологией подразумевается учение о материале и технике его использования в художественном произведении. Из теории мы знаем, что материал, один из основных элементов пространственных искусств, как и все элементы, тесно связанные и взаимодействующие в конечном синтезе художественного явления (т. е. в художественном произведении), выделяется и изучается отдельно только в порядке научного анализа. Это обособление отдельного элемента мы, понятно, можем производить только относительно.

Глава эта — наименее разработанная в теоретической литературе. Если в настоящее время при описании памятника уже каждый автор упомянет и материал, и технику его обработки, то это редко выходит за пределы чистого описания или общего положения, что характерно выражено в популярной «Эстетике» Меймана. Удачную попытку проникнуть глубже в проблему материала мы найдем в «Философии искусства» Христиансена (исторических обследований в области описательной технологии очень много, и весьма ценных, особенно в работах, посвященных античному искусству). Гильдебранд, к сожалению, почти обходит ее молчанием, несмотря на необходимость ее разрешения в общей проблеме формы. Он ограничивается лишь несколькими наблюдениями над взаимодействием формы и материала, не анализируя сущности материала и техники, ограничиваясь общим замечанием, что выведение формы из материала «является грубым смешением цели со средством». Замечание это неизбежно ложится в основание нашего изучения художественной технологии, т. к. проблема материала может быть вскрыта только при рассмотрении нами материала как «средства художественного выражения» (и отношение к нему как

к фактору, всецело обусловливающему художественную форму, есть только аберрация нашей мысли) ввиду тесной их спаянности. Материал в художественном произведении всегда оформлен, поверхность его всегда имеет ту или другую фактуру. Но мы можем, как увидим выше, опытным путем почти изолировать фактуру от формы и, переведя ее в наиболее нейтральный из материалов, изолировать ее и от последнего. Если мы данную форму техническим путем (а когда этого нельзя сделать, то точной копировкой) переведем в разнообразные материалы, мы в состоянии будем путем непосредственного наблюдения увидеть влияние того или другого материала на восприятие наше этой формы. Материал изучается в художественной технологии под особым углом зрения, исключительно как средство художественного выражения. Научно-технический анализ материала только частично ложится в наше знание материала. Ряд сведений о нем нам безразличен, но зато выдвигаются другие *.

Речь идет не о действительных его физических и химических свойствах, а кажущихся нам, нашем представлении о нем. Представление о весомости не совпадает с действительным физическим весом. Мы даже произвольно можем изменить художественный «вес» материала той или другой его фактурой **. То же относительно плотности и конструктивных возможностей. Чисто технически конструктивное может не быть художественно конструктивным, и наоборот.

Из сказанного ясно, сколь существенно отличается художественная технология от общей технологии, как в отношении к понятию материала и техники, так и методом исследования, что непосредственно вытекает из основной проблемы материала — взаимоотношения материала и формы (подразумевая под последней форму, возможно, более изолированную от остальных элементов).

Терминология — безусловно, одно из слабых мест теории пространственных искусств, скульптуры в частности, — естественный результат недостаточной научной определенности понятий. Термины еще недостаточно установились, содержание их у различных авторов глубоко отлично, что, естественно, вносит постоянную путаницу понятий. Мы не имеем поэтому вполне устойчивого общего наименования, покрывающего все явления живописи, скульптуры и архитектуры. Попытка замены более распространенного и официально признанного термина «изобразительное искусство» более научно точным — «пространственные искусства» не получила достаточного признания и со своей стороны может встречать возражения.

* Не всегда точно можно определить, какие сведения нам необходимы. Мерилом служит значение их в формообразовании. Знание о кристаллическом строении мраморов является, на первый взгляд, чисто геологическим знанием, пока мы не свяжем это строение с художественной конструкцией мраморной скульптуры.

** Крепость материала нас интересует не только с точки зрения долговечности произведения, а как фактор, в известном направлении организующий психику скульптора и этим определяющий форму.

На каждой почти странице теории скульптуры мы встречаемся с термином «формы», и употребляется он то в смысле художественной формы как формы восприятия, то в смысле физической формы, и, наконец, говорят и о «форме художественного произведения».

В понятиях «скульптура», «пластика», «ваяние» — исключительный разнобой и полная расплывчатость содержания, как и в определении содержания основных элементов скульптуры. Вместо желательного четкого разграничения их объема мы чаще всего видим, что тот из них, который в данный исторический отрезок акцентируется в художественной практике (так сказать, в моде), стремится включить в себя чуть ли не все остальные полностью. Этому способствует то, что в синтезе художественного объекта они [элементы скульптуры] и в нашем восприятии всегда спаяны и нераздельны, и размежевать мы их можем только в порядке научного анализа, да и то весьма относительно.

Такова у нас в русской искусствоведческой литературе была судьба термина «фактура». У Маркова [10], Пунина [11] и Недовича [12] «фактура» не только поглотила «материал», с чем еще можно было бы условно согласиться, но в содержание ее включили неожиданно и восприятие всего художественного произведения, другими словами, всех его элементов.

Стремление к расширению понятия ведет к его бессодержательности, а сбивчивая терминология — к постоянной путанице и недоразумениям.

Многое в теории скульптуры явилось простым переносом определений и положений теории живописи.

Так, скульптурный импрессионизм, как стилевая форма, не вмещается далеко в рамки живописного. Можно говорить только об аналогии, и то подчас весьма отдаленной. Один Медардо Россо вполне укладывается в эти рамки, но его было бы правильнее отнести к крайним левым течениям постимпрессионистического периода и рассматривать как одну из многочисленных попыток нарушения основных законов данного искусства (скульптуры), естественно сопряженной и с выпадом из его пределов. Как явление незакономерное — [это] не явление искусства, а только явление в искусстве, его художественный облик ни в какой степени не определяет той стилевой художественной формы, которую мы представляем себе, говоря о Родене, Трубецком, Голубкиной и других, и которую мы так привыкли называть импрессионизмом, что замена другим, новым термином была крайне неудобна. Отсюда проистекло то, свойственное многим нашим искусствоведам-теоретикам, крайнее выпячивание чисто живописного начала в импрессионизме и, как естественный вывод, некие сомнения в закономерности самого явления. Если в данном случае мы имеем дело с термином, могущим, как видим, ввести в заблуждение, то относительно формы, идентичной скульптурному импрессионизму, мы не имеем определенного термина, и авторы заменяют его многочисленными прилагательными к слову «форма», что только крайне усложняет изложение.

10 *Марков В.* Фактура. СПб., 1914.

11 *Пунин Н. Н.* Современное искусство. Цикл лекций. Пг., 1920.

12 *Недович Д. С.* Задачи искусствоведения. М., 1927.

В дальнейшем мы будем стараться, не перегружая терминологии новыми терминами, брать по возможности уже находящиеся в обороте, но упорядочивая их, когда нужно, четким определением их содержания и объема. К сожалению, это будет постоянно понуждать нас к неизбежным отступлениям от прямой нашей темы. Отступления неизбежны и в другом направлении. Художественная технология — только одна из составных частей теории искусства, и излагать ее невозможно, не касаясь общих проблем, с которыми она неразрывно связана. От того или другого понимания их зависит решение технологических задач.

Для постановки и решения проблемы всегда существует наиболее подходящее время. Наши годы являются таким наиболее подходящим временем для проблемы материала.

Еще в недавние дни искусство в крайних своих течениях требовало от художника такого чутья материала, какое вряд ли существовало на протяжении всей его истории, и мы же были свидетелями полного пренебрежения и игнорирования его как формообразующего художественного элемента. В настоящее время мы в значительной степени избавлены от эксцессов того и другого течений и можем более спокойно взглянуть на дело и отдать себе отчет как в эволюции этих художественных форм, так и понять проблему изнутри, что является насущно необходимым, так как чутье материала можно постигнуть только художественным чувством, и никакие указания и рассуждения не помогут, и сам факт наличия или отсутствия материала как художественного элемента в той или другой степени в том или другом памятнике искусства может быть нами не воспринят.

Материал как масса, поддающаяся пластическому оформлению, с этой точки зрения только рассматриваемая и оцениваемая, косная, бездушная, которую надо оживить художественной жизнью формы и этим преодолеть, и материал, входящий в синтез художественного объекта равноправным основным элементом, со своей душой, данному виду только свойственной, которую надо не только беречь, но и выявить и утвердить, — вот те два вида, в которых является материал в художественном произведении, две его роли — пассивная и активная, всецело вытекающие из той художественной формы, которая соответствует данному художественному сознанию эпохи или отдельного художника, частично определяя его стиль. В первом случае материал — техническое средство. Во втором — художественный фактор, воспринимаемый нашим художественным чутьем. Тут и возникают задачи теории ответить на ряд вопросов в формальном и историческом плане, совокупность которых и будет теоретической проблемой материала в искусстве. В художественном разрешении — это проблема современного нам искусства. В этом и положительная и отрицательная сторона теоретических исследований, современных, как никогда.

I глава
Теория материала
Взаимодействие материала с формой

Скульптурная форма реализуется в материале. Материал — это всякая масса, технически поддающаяся оформлению, которую мы можем рассматривать как известный комплекс свойств и качеств, обладающий определенными конструктивными возможностями. Это составляет содержание материала, душу материала, и определяет его художественную ценность в искусстве.

Скульптор ищет среди многообразных, существующих в природе материалов такие, которые по своим свойствам, качествам и конструктивным возможностям могли бы быть наилучшими выразителями осуществляемой им формы и его художественного замысла. Материал является, таким образом, средством его выражения, своеобразной палитрой скульптора.

Он не пассивный носитель формы, а утверждается деятельным фактором в синтезе художественного объекта. Его содержание не противоречит форме, а осуществляет ее. Но, говоря о содержании материала, необходимо отметить, что решающую, формообразующую роль играет не действительное его содержание, в особенности в той части, которая касается конструктивных возможностей, а наше представление о том или другом материале, далеко не всегда совпадающее с действительностью. Легко осуществляемый технически [материал] художественно может оказаться неприемлемым. Объем художественного использования данного материала может совпадать с объемом его технического использования. Если в таком виде мы наблюдаем материал в художественном произведении, мы можем говорить об утверждении материала, в отличие от диаметрально противоположного отношения к нему — его преодоления. Материал является тогда пассивным носителем формы. Он используется в противоречии с нашим представлением о нем. Мы наблюдаем тогда перенос той же художественной формы в разные материалы, а не возможную интерпретацию ее в том или другом материале. В истории скульптуры эти отношения к материалу не сменяют друг друга, а существуют параллельно. Утверждаются те материалы, которые являются наилучшими выразителями господствующей формы (стиля данного времени), и ею преодолеваются остальные, по характеру своему ей противоречащие. Этот факт и наличие в памятниках скульптуры различных форм в том же материале ясно указывает на приоритет формы, и когда мы говорим, что материал определяет форму, то это предполагает необходимое условие определенного отношения к материалу как к средству художественного выражения, добровольного подчинения нашему представлению о нем. Того

отношения, которое мы назвали утверждением материала. Тогда, исходя из материала, мы можем сказать, что данным материалом определяется свойственная ему одному конструктивная форма, наилучшим выразителем которой он является, что все, наконец, содержание его очерчивает круг художественных возможностей, определяемый нашим представлением о данном материале.

Если художник хочет оформить блок мрамора, он должен сделать это в пределах тех форм, которые не станут в противоречие с нашим представлением о свойствах, качествах и конструктивных возможностях этого материала, в противном случае, «преодолевая» его, навязывая чуждую ему форму, он не усилит, а ослабит ее выразительность.

Путь от формы к материалу и от материала к форме тогда только закономерен, когда, в первом случае, художник выбирает тот материал, который по содержанию своему будет наилучшим выразителем, и во втором, — когда исходя из особенностей этого материала он найдет адекватную ему новую форму.

Мы не вправе говорить о влиянии материала на художественную форму, т. к. этим мы будем констатировать влияние его только на физическую форму, изменяющее наше впечатление. Ряд математически тождественных форм, воспроизведенных в разных материалах, покажутся нам разными и по объему и по конструкции и вообще произведут на нас различное впечатление, но материалом не определяется художественная форма. Точнее говоря, им определится только мир технически возможных форм, но не художественных. Последние непосредственно вытекут из того или другого художественного сознания отдельного художника или эпохи и тех или других свойств материала и его конструктивных возможностей. Говорить о зависимости формы от материала мы можем только в смысле тех ограничений формальных возможностей, которые появятся, когда мы будем исходить из материала, но ими отнюдь еще не определится форма. Если исходить из материала, то нам пришлось бы определить ее как результат всех технических возможностей утилизации данного материала, а мы знаем, что в отдельном конкретном случае предел художественного использования материала может оказаться значительно ниже предела технического, а этот факт мы не объясним исходя из материала. Когда художнику дан определенный материал, например, деревянный чурбак или глыба мрамора, то ими, естественно, отграничивается особый мир форм (и даже «сюжетов»), и мы можем говорить об ограничении возможностей, но этим мы отнюдь ничего не определяем или, точнее говоря, определяем мир технически возможных форм, но не художественных. Далее, форма, которую нельзя дать в данном материале (в силу технической невозможности), и не будет никогда существовать. Но и не все возможные технически, вытекающие из данного материала формы будут признаны тем или другим художественным сознанием за художественные формы. Наконец, сравнением слепков, являющихся частичной изоляцией формы и нейтрализацией материала, нетрудно показать, что самые различные материалы могут быть носите-

лями совершенно тождественной формы. Т. о., не материалом определяется форма, а первый оформливается согласно стремлениям данного художественного сознания.

Если мы одно и то же художественное произведение воспроизведем механически в разных материалах (вылепленную в глине фигуру отольем в гипсе, бронзе, воске и искусственном камне), то только в одном из них оно получит максимальную свою выразительность, и тождественная математически форма покажется нам разной. Чистая форма явится «формой бытия», производящей разное «воздействие» в зависимости от того материала, в котором она реализована. Понятно, мы можем говорить о ней крайне условно, так как мы мыслим отвлеченно, но форму представляем себе всегда в каком-либо материале, и только наиболее нейтральный (наименее выразительный) относительно ближе всего приближается к отвлеченности. Если разные формы бытия создают одну форму воздействия, то здесь мы имеем случай, когда та же форма бытия создает разные формы воздействия.

В упадочные периоды искусства, связанные всегда с упадком формы, наблюдается полное безразличие к содержанию материала как средству выражения формы. Та же вещь воспроизводится в различных материалах, насколько позволяют чисто технические возможности почти без попыток интерпретации, и если одни материалы ценятся больше других, то не смущаются отливать в бронзе скульптуру из мрамора и точно копировать в мраморе бронзовые оригиналы.

Под художественной скульптурной формой я разумею некую физическую форму, физическое трехмерное тело, которое вышло из рук художника, получив те свойства, которые сделали ее для нас художественной формой. И воспринимаем мы это скульптурное тело всегда двояко: как воспринимаем вообще всякое физическое тело и как художественную форму. Иначе говоря, в ряд впечатлений, получаемых нами от художественно оформленного материала, входит всегда и впечатление от материала как физического тела, и эти впечатления могут быть чисто художественного порядка, могут и противоречить, и разбивать художественную эмоцию *.

Каждый материал представляет в художественно-техническом отношении комплекс свойств, качеств и конструктивных возможностей, рассматриваемых нами в том объеме, в каком он утилизуется в скульптуре. Это будет содержание материала, и в него войдут, с одной стороны, [как] физические его свойства, воспринимаемые нашим

*
Большая стена, большая гора всегда монументальны. От художника потребуется специальное усилие, чтобы развить в большей или меньшей степени это впечатление монументальности в малой вещи.

зрением и осязанием, так и то его психическое воздействие, которое он производит на нас (ассоциации, возбуждение соответствующих эмоций, влияние ритма организованного материала, влияние сопротивления материала). Говоря о физических свойствах (определяющих конструктивные возможности), необходимо указать, что речь о них идет постольку, поскольку действия свойств совпадают с нашим представлением о них, которое может быть и ошибочным. Физическая конструкция не совпадает с художественной. Критерием является наше представление о конструктивных возможностях данного материала, не всегда совпадающее с действительностью и изменчивое. Так, обычно суживаются конструктивные возможности камня, особенно мрамора; бронзы, как правило, наоборот. Лишь в архитектуре материал используется в конструктивном отношении, так сказать, весь целиком, до пределов его технических возможностей. Конструктивной будет всякая конструкция, обеспечивающая крепость постройки.

Отношение материала к свету и цвет его играют исключительную роль при восприятии формы. Та же форма в том же материале, но разной степени прозрачности и разного цвета, даст другую ее видимость и покажется нам совершенно иной.

Чем прозрачнее материал, тем резче (глубже) должна быть его моделировка, чтобы дать то же впечатление формы (можно в этом убедиться на опыте, искусственно увеличивая прозрачность на половине мраморного бюста). Светлый и темный материалы потребуют различной их обработки.

[Эти свойства материалов будут играть большую роль в нашем представлении об] их весомости, тяжести. Более прозрачные материалы кажутся менее весомыми, чем глухие.

В искусственно изготовленных материалах могут быть изменены отдельные свойства природных материалов. Так, энкаустикой не только укрепляли материал, предохраняя его от воздействия атмосферических условий, но и увеличивали значительно прозрачность мрамора, степень же прозрачности играет исключительную роль в формообразовании.

Патина также существенно меняет [впечатление от материала], его цвет. Образование патины — начальная стадия разрушения материала в результате химического процесса, происходящего в поверхностном слое материала под влиянием воздуха, влажности и света, а также загрязнения пор материала, — играет, однако, в большинстве случаев положительную роль, например, патины, образующиеся на мраморе, металле, слоновой кости, дереве, гипсе, известняке. На многих же материалах она или мало заметна, или не «служит к украшению», например, на граните, полудрагоценных камнях, некоторых сортах мрамора, черепахе, янтаре. Улучшающее действие патины объясняется благоприятным изменением первоначального тона материала. Искусственное изменение самого материала надо, однако, отличать от выявления в процессе работы тех или других его качеств (в частности, большей или меньшей прозрачности и интенсивности цвета).

Вступая деятельным фактором в синтез художественного произведения, [материал] может действовать в нем не всей полнотой своего содержания, а только теми качествами, которые необходимы как средства, выражающие данное художественное произведение, данную художественную форму.

Наблюдая тот же материал в монументальной вещи и в малой скульптуре, в силу разницы восприятия (а соответственно и создания) скульптур разной величины, [мы видим, как изменяется содержание].

Воздействие материала может быть весьма разнообразным. Как случайные пятна на стене могут возбуждать у нас предметный образ, так и случайные природные формы, ассоциируясь с предметным миром, создадут объемный образ, и скульптору остается только его окончательно уяснить, дополнить и оформить. Обычно это бывает только импульсом к формообразованию.

Всякий материал возбуждает у нас разные ассоциации, и они могут быть использованы как средство выражения. Нельзя не отметить условности [этих ассоциаций]. Так, обычный эпитет мрамора «холодный» (Пушкин) сменяется диаметрально противоположным — «чувственный» (Гоголь).

Материал действует и ритмом, заложенным в нем. Это в особенности заметно в деревянной скульптуре первобытных периодов и в современной скульптуре.

Большую роль играет сопротивление материала, соответствующим образом воздействуя на нашу психику. Мы воспринимаем его не только зрением, но и осязанием, и это тактильное восприятие возбуждает у нас ряд соответствующих ощущений.

Долговечность материала, на первый взгляд относящаяся к общетехническому его качеству, находится в тесной связи с тематикой. В целях увековечивания прибегали, естественно, к наиболее долговечным материалам, и эта прославительная роль, которую взяла на себя скульптура, сохранилась и до наших дней *.

Художественная ценность материала выражается богатством его содержания, выразительности. Кроме этого он должен обладать и общетехническими качествами, делающими его пригодным для работы. *Технические* достоинства материала не всегда совпадают с достоинствами *художественными* (т. е. с качествами, необходимыми для художественной утилизации). Мокрая глина, обладающая большим диапазоном возможностей, требует обязательной замены материала. Воск, обладающий качествами, бесконечно более высокими, чем гипс, качествами, приближаю-

* Связь материала с сюжетом выявляется в связи значимости сюжета с крепостью и долговечностью материала. Неприятна карикатура в граните. Можно говорить о сюжетах в фарфоре. Непосредственна связь долговечности большинства материалов скульптуры с ее прославительным характером. Как курьез не могу не отметить, что до сих пор портретная скульптура считается с этим. В сознании широких кругов работа бюста чуть ли не всегда связана с увековечиванием. На предложение ваше попозировать для портрета, обращенное к интересующей вас с художественной стороны голове, вы можете получить ответ о недостаточности данных к ее прославлению. Вот почему приподнятый тон в скульптурном портрете, подчеркнутость подъема духовных сил не шокирует нас. Наоборот, он идет к нему, как не идет измельченная трактовка лица, если портрет из камня или бронзы, и вполне уместна в глине, фарфоре, воске.

щими его к мрамору, мало может быть утилизован ввиду своей хрупкости, загрязняемости и неспособности переносить низкие и высокие температуры. Технически очень удобный, гипс в художественном смысле почти никуда не годный материал. Художественные качества алебастра превосходит только мрамор, но технически алебастр неудобен как слишком мягкий и в силу этого недолговечный материал, к тому же не переносящий высоких температур, превращающих его в гипс. Наиболее счастливой комбинацией общетехнических данных и богатства «содержания» материала определяются наиболее распространенные материалы скульптуры, в непосредственной, понятно, зависимости от господства тех художественных форм, выразителями которых они являются. Основными материалами скульптуры стали камень и металл, явившиеся наилучшими выразителями конструктивных форм пластики и ваяния (со свойственной им техникой рубки и лепки). И из этих двух основных категорий материалов мрамор и бронза получили наибольшее распространение благодаря богатству содержания и удачным общетехническим данным.

Конструкция материала будет определяться, естественно, всеми возможностями данного материала (т. е. пределом его технического использования). Это — техническая конструкция. В этом смысле мы говорим о деревянной или железобетонной конструкции железнодорожного моста. Понятие конструктивности художественной не совпадает с понятием технической конструктивности. Они случайно совпадают в статической фигуре. При движении центр тяжести перемещается и живая фигура удерживается от падения усилиями мускулов. С другой стороны, вполне технически конструктивная вещь может быть лишена всякой художественной конструктивности. Совпадение усилит впечатление (так, в «L'homme qui marche» Родена). Художественная конструкция материала определяется требованиями данного художественного сознания, понятно, в пределах технической конструкции. Если это сознание требует «утверждения материала», известное представление данного материала определит форму. Художественная конструкция будет частью возможной технической конструкции. При сознании, допускающем «преодоление материала», круг форм может совпасть с технической конструкцией и даже с помощью подсобных средств (стыки на камне) пойти дальше, но он может и не дойти до пределов технического использования, но [это] определится уже не представлением материала, а другими данными. Например, при переносе традиционной формы с одного материала на другой. Тут уже не представление этого нового материала суживает техническую конструкцию, а наоборот, возможно даже, или художественная, или техническая конструкция старого материала определяет представление использования нового. При невозможности технического их проведения налицо станет влияние нового. Вот почему при переносе традиционной формы мы не имеем никогда вполне равной формы, а только схожую.

Когда мы мысленно пробегаем все бесконечное разнообразие художественных скульптурных форм, нам невольно хочется классифицировать их по материалам, т. к. каждому материалу соответствует типичная ему форма. Мы можем говорить о формах, свойственных камню, дереву, бронзе, и ставить материал в основу классификации. Но это отнюдь не обозначает причинной зависимости. Художник ищет, так сказать, материал, наиболее соответствующий по своим свойствам, качествам и конструктивным возможностям воспроизведению тех форм, которые обусловливаются его художественным сознанием. Когда какой-либо материал не соответствует вполне его требованиям, он все-таки стремится посредством его воплотить мир своих форм, преодолевая его. Это относится и к художественным эпохам. Если художник обычно бывает специалистом в одном материале, то это означает только то, что данный материал наиболее подходит для выражения его художественной формы. Все более свыкаясь с одним только материалом, он начинает художественно мыслить в нем одном, но он не изменяет характера своей формы, хотя хорошо на практике знает, что его материал допускает технически гораздо бóльшие возможности. Скульптор, работающий на камне в духе «гильдебрандовской» свободной рубки из камня, когда у него возникают образы более свободно развитой формы, не будет их исполнять в камне, несмотря на то что камень вполне технически допускает их выполнение (как, например, хорошая каррара), а обратится к бронзе. Взявши неподходящий для характера своих форм материал, скульптор все-таки воплотит их в нем, причем перенос техники и навыков, как и в истории, будет играть ничтожную роль. Мысля в камне и работая в глине, он и ее приспособит к своей цели, хотя при этом материале ему придется пойти по линии наибольшего сопротивления (вместо лепки из мягкой пластической глины он начнет засушивать ее, наколачивать и т. д.). Высказанное не исключает, понятно, некоторых частичных отклонений, объясняемых новыми свойствами другого материала *.

Данная художественная форма не будет вполне совпадать с художественным сознанием [13]. Для своего бытия она должна *материализоваться* и в самом акте материализации претерпевает некоторые изменения. Для человеческой души требуется человеческое тело, и между ним и душой мы не проведем полного знака равенства. Не проведем его и между телом искусства и художественным сознанием, создавшим его. Тут может быть налицо и несовершенность создания, и невозможность найти адекватную форму. Но тут будет и обратное влияние, влияние тела на душу: материала — на чистую художественную форму нашего художественного сознания.

13
Имеется в виду то, что реализованная в материале художественная форма не будет вполне совпадать с первоначальным ее образом, возникшим в сознании художника; в противовес реализованной в материале эту форму можно было бы назвать «чистой» художественной формой, живущей в сознании художника.

*
Полный перенос традиции художественной формы встречаем в Египте. Деревянная скульптура Египта — это воплощение в дереве форм камня. Художник позволил себе только незначительные конструктивные отклонения от нее в виде, например, более свободно расставленных ног и рук, не исполнимых в граните, но формы масс остались те же.

Если, говоря о человеческом теле, мы можем мыслить его как создание духа, то художник не создает материал, а ищет его среди окружающего его материального мира. Нет у него идеального материала, идеальной палитры всех возможных свойств, качеств и конструктивных возможностей. На выбор ему — ряд материалов, представляющих из себя некоторые их комплексы, и ни один из них не вмещает в себя всего, ему нужного. Несовершенство в этом смысле каждого материала, естественно, накладывает свою печать и на форму. Это, так сказать, отрицательное влияние материала на форму, частичная победа материального над духовным.

Художественный образ, материализуясь, [претерпевает] известные изменения. Воплощаясь, он приобретает и известную условность. Эта условность вытекает из свойств и качеств материала, который художник берет как средство воспроизведения. С точки зрения истории искусств мы рассматриваем ряды художественных памятников как более или менее совершенные выражения художественной воли. Смотря на них с высот художественных образов, их породивших, мы в них увидим только более или менее близкое приближение к ним, и с этой точки зрения они окажутся все несовершенными. И главная причина будет в процессе материализации (это отражается на самочувствии художника: недовольство конченной работой, от которого не избавлен и гениальный художник; моменты же, в которые собственные вещи нравятся художнику, легко можно объяснить постоянным колебанием художественного напряжения).

Широко распространено мнение, что художник задумывает свою работу в материале. Строго говоря, это неверно. Процесс приноравливания к данному материалу, который художник свободно выбирает для воплощения, проходит сравнительно быстро, еще до самого воспроизведения, и он видит свою работу как бы уже сработанной в известном материале. Если к тому же еще он привык или склонен к определенному материалу и к его средствам выражения, он невольно весь поступающий к нему запас впечатлений перерабатывает в этом направлении. Незначительность времени и то, что процесс проходит не в работе, а в сознании художника, делает то, что он выпадает из нашего наблюдения. На самом деле процесс этот всегда имеет известную, хоть и незначительную, длительность. Когда мы говорим, что художник задумывает свое произведение в определенном материале, тут первенствует та же форма. В силу привычки и опыта процесс мысленной интерпретации, интерпретации отвлеченного образа в этом материале происходит настолько быстро, что получается впечатление главенства материала.

Исходя из материала, мы можем сказать, что его содержанием определяется известный круг художественных форм, лучшим выразителем которых он служит. И круг их очертится в пределах всех технических возможностей, всем содержанием данного материала. В нем они как бы находятся в потенциальном состоянии. Но получат они свое

реальное бытие (в памятнике искусства) только при наличии общих условий, определяющих стиль эпохи и художника. Материал может сыграть только роль толчка к новой форме, выявить ее из пределов подсознания, и новый материал никогда не даст новой формы, если она не будет предопределена нашим художественным сознанием.

Дерево Египта получило более свободные конструктивные формы, чем его гранит, но оно не дало тех форм, которые могло дать, которые оно и дало в других местах и в другое время.

Из сказанного отнюдь не следует, что мы должны отрицать *влияние* самого материала на форму. В синтезе художественного объекта мы воспринимаем материал и форму как нечто нераздельное.

Реализованная в материале художественная форма не есть копия отвлеченного художественного образа. Первоначальный отвлеченный художественный образ оформляется в процессе материализации и под влиянием того или другого материала, как мысль, высказанная на разных языках, приобретает иногда своеобразный оттенок; и как некоторые нюансы мысли могут быть переданы только на определенном языке, так художественное произведение только в одном из материалов получит наибольшую свою выразительность.

Пластика и ваяние

Мы должны остановиться на двух основных конструкциях в скульптуре, обычно отождествляемых с бронзой и камнем, и выяснить роль материала в них. Назовем их условно (придерживаясь старой античной терминологии) пластикой и ваянием. Пластика и ваяние — два сливающихся мира форм, две основные конструкции, исчерпывающие все наличие скульптурных памятников, имеющие свое выражение, первая — в аморфном материале (глина, бронза и др.), вторая — в неаморфных материалах естественной и искусственной первоначальной формы (камне, дереве и др.). Пластика — свободно развивающаяся форма, не стесненная ничем в своем развитии. Ваяние — форма, выросшая в строго замкнутом стереометрическом пространстве. Первая родилась и принадлежит plein air'у. Вторая возникла в архитектуре и в ней получает свое raison d'être.

Гильдебранд дал великолепный анализ формы ваяния и пластики, описывая процесс лепки и свободной рубки из камня. К сожалению, в пылу полемики он принес в жертву излюбленному им виду каменной скульптуры всю пластику. «Лепка из глины, — говорит Гильдебранд, — имеет значение для изучения натуры, она помогает получить представление движения и детальное знание формы, но не способствует художественному объединению целого, как образа представления» [14]. Этим росчерком пера вычеркнутой оказалась не только вся античная бронза, но и добрая половина всей остальной скульптуры. «Пространствен-

14 *Гильдебранд А.* Указ. соч., с. 74—75.

ное единство», выражаясь словами Гильдебранда [15], понятно, дает исключительно ясное и отчетливое восприятие формы, но это только один из видов ее конструкции, конструкции ваяния, как мы назвали ее в отличие от пластической, имеющей с первой одинаковые права на существование. В конструкции ваяния форма является словно дважды организованной (под влиянием двух факторов) [16]. Свободно (изнутри) развивающаяся, она как растение, заключенное под колпак, принимает его форму, понятно, не заполняя ее сплошь, а отдельными своими моментами ясно ее определяя. «Пластическое представление остается заключенным в простое пространственное целое, обеспечивающее глазу единство впечатления и покой» [17], так характеризует Гильдебранд значение этой формы. Но каково то замкнутое (геометрическое) пространство, в котором она развернулась и определила его? Это всегда стереометрическая форма. Чаще всего параллелепипед. Зная его, вы всегда определите, скомпонуется ли (данная) вписанная в него скульптура с объемом внутреннего помещения или отдельной части архитектуры. Происхождение этой скульптурной конструкции, понятно, связано с архитектурой, как указывал Гильдебранд. Она вытекает из потребности (компоновки), но этим не определяется (вполне), как всякая другая. Она утверждается нашим художественным сознанием как самоценная конструктивная форма.

Какую же роль играет в ней материал? Нельзя ли и ее целиком вывести из него, как это часто делают? Ведь первоначальное пространство блока мрамора будет ее будущим «изображенным» пространством, а известный метод (геометрический) «свободной рубки» из камня невольно, кажется, должен привести нас к ней. Но если мы вспомним, что это не единственный способ утилизации камня, что из него мы имеем скульптуры другой формы (типа, близкого к пластике) и других методов работы, если мы вспомним не только большинство каменных скульптур Индии, но и мраморы Греции, нам станет ясно, что не материал влиял на создание этой конструкции, а в нем только нашло выражение наше стремление к этой форме, и в камне, при наиболее рационалистическом техническом использовании его, она нашла свое наилучшее осуществление.

Пластику мы определили как вполне развившуюся форму, не возбуждающую в нас представления о стереометрической фигуре, в которую она включена. Средством ее выражения являются аморфные материалы. Мокрая глина — ее никогда не видимый для посторонних глаз первообраз. Ее главный материал — бронза (при условии тождественности отливки с оригиналом). О связи пластической конструкции с материалом придется высказать те же соображения, которые относятся и к ваянию. Аморфный материал допускает и диаметрально противоположное использование. Из глины мы можем сработать и типичную для конструкции ваяния вещь так же легко, как и пластическую, стоит только нам сознательно ограничить свободу развития формы внешним, стереометрически ограниченным (воображаемым) пространством.

15
Там же, с. 68.
Речь идет о пространственном единстве камня и возникающей в нем художественной формы, которая заполнит его целиком, зафиксирует его своими крайними точками и, в обратном чтении, даст представление о его первоначальном объеме. Указанное пространственное единство противополагается реальному воздушному пространству, в котором живет человек, и характеризуется тем, что в нем живет художественный образ.

16
Имеется в виду, что «воображение из простой глыбы камня создает фигуру, а фигура опять приводит зрителя к простейшему зрительному восприятию» (*Гильдебранд*. Указ. соч., с. 68), то есть форма становится как бы дважды организованной.

17
Там же, с. 69.

Благодаря знанию стереометрических форм мы получаем возможность ориентировки во всем многообразии природных форм. Без знания их природная форма воспринималась бы нами как хаос. Понятно, процесс идет в подсознании. Когда художник сводит природную форму к стереометрической (воспроизводит округлую форму планами), он помогает себе в этой ориентировке, и у зрителя возникает более четкий, с формальной стороны, образ (в противоположность мятости).

Ваяние и пластика — две основные категории скульптурной формы. Если типичная форма пластики — свободно развивающаяся скульптурная форма, находящая наилучшее свое выражение в оформлении мягких аморфных материалов, то форма ваяния, подчиненная и организованная стереометрическим объемом блока, находит наилучшее свое выражение при оформлении твердых материалов.

Господствующий в настоящее время взгляд (в особенности среди современных скульпторов), что та или иная форма определяется природой материала, не подтверждается всей наличностью памятников скульптуры. Наоборот, мы чаще всего встречаемся с тенденцией «преодоления» материала, а не его «утверждения». Тот же материал дает и форму пластики, и [форму] ваяния.

Обе эти категории редко встречаются в чистом виде. Наиболее выраженную форму ваяния мы находим в каменной греческой архаике, в дереве и камне Египта, поздних работах Микеланджело, в современной скульптуре (Бернар, Гильдебранд, Майоль). Наиболее яркие образцы пластики — эллинистический камень и бронза, весь барокко; в современной скульптуре — весь импрессионизм как крайнее выражение пластической формы. Анализ формы пластики и ваяния дан Гильдебрандом, он же правильно указал на независимость их от материала (ошибка его — в признании формы ваяния как единственно закономерной формы; категорию «пластики» он называет «лепкой», термин же «пластика» употребляет как синоним вообще скульптурной формы).

Если формы пластики и ваяния не определяются материалом и последний является только наилучшим выразителем той или другой, [то] этим не исключается и влияние материала при формообразовании. Даже при наибольшем «преодолении» материала остаются всегда «следы» его.

Даже исходя из материала, можно определить для каждого те формы, которые наиболее соответствуют нашему представлению о нем и о наиболее рациональном способе его использования. Ту форму, которую каждый из них более всего способен выразить. Но форма эта отнюдь не является единственно возможной.

Особый вид скульптуры, являющийся ее комбинацией с живописью, — полихромия. Здесь взаимодействуют начала живописи и скульптуры. В пределах далевого светотеневого образа свойства цвета дают пространственное и глубинное представление, входя во взаимодействие с формой. Обоснование этого вида скульптуры лежит как в общих причинах, порожденных особым видом комбина-

ционного искусства или чисто натуралистической тенденцией, так и с формальной стороны, в силу большего действия контрастов цвета, чем контрастов светотени при выявлении форм на расстоянии (по Гильдебранду) [18].

18
Там же, с. 42.

[Попытаемся выделить в некие группы наиболее яркие черты, свойственные форме ваяния и форме пластики].

Форма ваяния	**Форма пластики**
обособленность в пространстве	слияние с пространством
стремление к статичности	динамика
вещественность формы	иллюзорность формы
значимость линии и силуэта	обесценивание линии и силуэта
объединение в едином аспекте	ослабление аспектов
осязательность (объективность ф[ормы] ваяния)	оптический образ (видимость)
совпадение физической формы и видимости (формы бытия и формы воздействия)	несовпадение физической и видимой форм
организация формы в стереометрическом пространстве	свободное (органическое) развитие форм
полнота формы (осязательность, объемность)	форма как возбудитель зрительного образа
синтетический образ	жизненность (мгновения)
стремление к упрощению формы	неосязательная форма; обогащение формы
материальность, телесность	дематериализация
спокойные поверхности	движущиеся поверхности
форма плотная, тяжелая	форма легкая, прерывная
непрерывная фактура	
уравновешенная, упрощенная композиция	
тектоничность	атектоничность
закономерность	более свободное построение
замкнутая форма	открытая форма
стремление к симметрии, к равновесию	асимметрия, нарушение равновесия
архитектурность	неархитектурность
ценность бытия	ценность изменения
красота в ограниченном	красота в безграничном
стереометрическая и планиметрическая пропорциональность	текучесть
строгость	свобода
вертикали и горизонтали	кривые

Отношение к материалу в разные исторические эпохи, сообразно с теми или другими художественными течениями, различно. Мы пережили в недавнем еще прошлом полное преодоление материала, он был только чисто пассивным носителем формы, в небольшой степени — средством выражения, отнюдь не претендовавшим конструктивно обусловливать форму. В наши дни мы видим, как материал стал в некоторых течениях художественной мысли чуть ли не главным фактором формообразования. Но и эти дни уходят в прошлое. Каждая эпоха имеет свой материал, который является лучшим выразителем своей эпохи.

Скульптурный импрессионизм как наиболее яркое выражение конструктивной формы пластики выдвинул и наиболее характерный для этой конструктивной формы материал — глину в образе не чеканной бронзы. Никогда еще этот материал не играл такой первенствующей роли, никогда не были так использованы все его возможности как средства художественного выражения. От бронзовой отливки cire perdue требовалась только максимальная точность передачи. Чеканка абсолютно не допускалась (за исключением снятия шва), и переходный в процессе [литья] восковой слепок только ретушировался в своих недочетах при отливке. Всякая чеканка по бронзе изменила бы радикально фактуру и характер импрессионистической формы.

В импрессионизме мы совсем не найдем гранита — материала диаметрально противоположной формы, мрамор же преодолевается им до последних пределов возможного (в противоположность «утверждению» глины) и даже переходит их: под мраморной рукой «Виктора Гюго» Родена красуется массивный аршинный стык, без которого рука сломалась бы, и зрителю предлагается игнорировать его при восприятии вещи. Отношение импрессиониста к материалу ярко выражено А. Голубкиной в ее книге «Несколько слов о ремесле скульптора».

Трубецкой работал исключительно в глине и мастике особого состава, наиболее годной для техники живописного мазка. Немногочисленные его мраморы работаны мраморщиком, копировавшим в камне, по словам автора, даже его мазки.

Живописное течение, неправильно у нас отождествляемое с импрессионизмом, наиболее ярким представителем которого был Медардо Россо, искало свой материал, наиболее подходящий для столь антискульптурных тенденций. Медардо Россо работал в глине, отливая свои работы не в бронзу, а в белый прозрачный воск, наиболее из всех материалов дематериализующий форму.

Если мы перейдем теперь к постимпрессионистическим течениям, то с эволюцией формы изменяется и трактовка материала. Конструктивная форма пластики сменяется конструктивной формой ваяния. Тенденция преодоления материала камня сменяется его утверждением, и многочисленная в этот период бронза (глина) носит черты не характерной для нее формы каменной скульптуры. Изменяется и самая техника лепки: наколачивание металли-

ческими стеками (характерна похвала Бурделя по поводу ученических работ из глины: «О! c'est la pierre»).

Эволюция импрессионистической формы к антитезной полноте формы постимпрессионизма повлекла за собой и изменение отношения к материалу. Утверждается тот материал, который является наилучшим выразителем данной формы. Остальные [материалы] преодолеваются. В импрессионизме утверждается глина и преодолевается ее антипод — камень. В постимпрессионизме, наоборот, камень утверждается, а глина (бронза) преодолевается, вплоть до имитации конструкции камня. Это мы увидим в работах Майоля, камне Бурделя, в слишком подчеркнутом отношении к камню Бернара и у многих их последователей.

Переходя к отношению к материалу в новейших левых течениях скульптуры, мы здесь одновременно встретимся как с отрицанием необходимости какого бы то ни было материала для бытия скульптуры, так и самым утрированным отношением к нему. Один скульптор (Габо) пытался построить скульптуру «вне материала»; убедившись в тщете своих намерений, так как «меры глубин» ему все-таки приходилось давать материалом и избавиться от него он никак не мог (а перестать быть скульптором, видно, не хотел), он перенес скульптуру в свою записную книжку, где давал ее в виде иероглифов, обозначая ими соотношения масс.

Более популярным было течение, доводившее до абсурда утверждение материалов. Вся форма выводилась из содержания материала, и получили большое распространение редкостные комплексы материалов, построенные на игре разных материалов. Но нельзя не отметить, что, несмотря на исключительное внимание к материалу и изощренное подчеркивание чувства материала, не было достигнуто ничего, что бы уже давно не было достигнуто на берегах Конго и другими примитивными художниками. Ни один новый материал не был разработан и не получил своего места в искусстве. Ученики не превзошли своих учителей.

В двух случаях мы встречаемся с не вполне подходящими к основной тенденции видами [отношения к материалу]. Я назвал бы [эти виды] непреодоленным и изображенным материалом.

В архаическом искусстве, в котором так наглядно бывает показан материал, мы словно встречаемся с тенденцией его утверждения. Но это обманчивое впечатление мы получаем отчасти благодаря тому, что мы видим обыкновенно архаическую скульптуру очищенной временем не только от окраски, но часто и от фактуры. Характерная же конструкция для того или другого материала является прямым следствием непреодоленности материала, а не его утверждения. В большинстве памятников первобытной культуры и архаических периодов мы имеем лишь слишком большой «остаток» непреодоленного материала, и мы склонны переносить его, как «чувство материала», в душу

художника. С первого взгляда действительно кажется, что этот художник должен был бы в силу своей близости к природе, способности одухотворять ее особенно любовно относиться к материалу. Скорее наоборот. Ведь он находится в состоянии постоянной борьбы с ней, вечного страха перед ее неведомыми, всегда враждебными ему силами. Его борьба с материалом, в плане художественном, — часть его жизненной борьбы. Только победив природу, он мог начать любить ее. Пока художник еще вполне во власти не преодоленных им технических трудностей, он может идти только по линии наименьшего сопротивления в обработке материала. Вот почему работа его имеет вид чуть ли не сознательного утверждения материала, так он резко воспринимается нашими чувствами. Явление это аналогично явлению предметной ассоциации материала, когда едва только подчеркивается уже данное случайной игрой природы.

Не лишнее заметить, что в указанных искусствах мы встречаемся параллельно и с явлением преодоления материала, как только появляется тенденция к натурализму.

В детском творчестве, которое всегда является для нас таким хорошим гидом в темных, неисследованных образах первобытного искусства, мы имеем то же явление. Материал налицо. Он не преодолен, пока не хватает на это художественных сил. Но как только они появляются — неудержимое стремление к полному преодолению. В детском творчестве постоянная тенденция преодоления сказывается еще резче, еще разительнее разница между утвержденным и непреодоленным материалом. Победив материал, ребенок, дикарь, архаик заставят его служить образам даже и в том случае, если служба эта окажется для него непосильной.

В современном нам искусстве мы встречаемся с такого вида утверждением материала, которое я охотнее назвал бы *изображенным* материалом, когда представление о данном материале настолько утрирует его основные свойства, настолько приносит ему в жертву все остальное, что он уже становится целью, а не средством выражения, когда и сам он является словно художественно изображенным.

Ассоциации, связанные с материалом, [проявляются так], что художник может пользоваться материалом как чисто изобразительным средством. Помогая воплощению образа [в одних случаях], ассоциации могут и противоречить ему [в других] и тогда невольно толкают художника на преодоление материала, чтобы этим уничтожить вредящее образу впечатление. Ассоциации, вредящие замыслу, дают особенно сильное впечатление материала (окаменелость при движении, гибкость дерева при несоответствии сюжету).

Может ли быть *самоценным* материал в художественном произведении, помимо достоинств его как средства выражения? Безусловно, если это не противоречит замыслу художественного произведения.

Материал действует на нас всегда как таковой и без отношения его к художественному произведению. Чем больше он будет противоречить композиционным задачам, тем острее он будет восприниматься нами как таковой, пассивным элементом, бездеятельным в создании художественной формы. Но его внеэстетическая ценность претворится в эстетическую, художественную ценность, когда он станет средством выражения художественного произведения.

Значение художественной самоценности материала более показательно в архитектуре и прикладном искусстве. Проходя мимо колонны, мы получаем впечатление непосредственно от ее материала. Непосредственно воздействует на нас и материал всякого прикладного искусства, с которым мы входим в близкое общение, и художественное содержание предметов прикладного искусства менее отвлекает наше внимание от материала, чем в изобразительной пластике. Неизобразительные искусства теснее связаны с материалом, чем изобразительные. В вопросе *о самоценности* материала мы подходим к истокам искусства.

Если в изобразительном искусстве мы идем к материалу, то в *прикладном,* наоборот, исходим из него. Нам нужна пепельница. Существеннейшая часть задания, чтобы она хорошо служила своему назначению. Отыскивая при этом ограничении и в этом направлении ее художественную форму, мы обтачиваем кусок сибирского камня, и тут все наши старания направлены на то, чтобы выявить всю «красоту» этого камня. И эта его природная красота, выявленная технической обработкой, эта его «внеэстетическая ценность» становится в прикладном искусстве ценностью художественной. В прикладном искусстве ввиду большого количества предметов, которые мы можем и должны брать в руки, особенное значение приобретают все осязательные впечатления и ассоциации. Душа материала не является только средством выражения, она сама является объектом художественного восприятия. Таковы всегда истоки искусства. Мы никогда не можем точно указать тот пункт, где внеэстетическая ценность становится художественной, когда приятное для нас тактильное ощущение становится эстетической эмоцией. Впечатление от одного только цвета куска камня для одного будет лишь приятным ощущением, другой воспримет его сложно, с определенной окраской художественным впечатлением. Да, наконец, красота какого-либо сибирского камня или слоновой кости не есть ли того же порядка явление, как расцветка крыла бабочки или колибри, красота лилии, орхидеи и разных произведений непонятного для нас искусства природы, столь различного с нашим, человеческим, и столь сходного с ним?

Впечатление, получаемое от художественных произведений, отнюдь не является только одним эстетическим. Ему всегда сопутствуют побочные впечатления другого порядка, получаемые от того же художественного объекта. И эти впечатления тесно спаиваются с чисто художественными в некое единое целое. Так, красота живо-

го тела — жизненная ценность. Но попробуйте ее отделить от художественного восприятия танца (понятно, когда оно является подходящим материалом художественного выражения). Если мы вспомним все значение, какое имеет в восприятии художественного произведения творческий акт субъекта воспринимающего, что в его восприятии эта жизненная ценность творчески перерабатывается и переработанная переносится на объект, станет ясным, что многие жизненные ценности нельзя рассматривать как нечто совсем постороннее. Жизненные ценности при некоторых условиях вливаются в художественный объект как неразрывное целое (натура в мастерской).

Изменение материала со временем (жизнь материала) претерпевает две фазы. Первая — это обычно улучшение художественного произведения в связи с теми изменениями, которые обусловливаются временем. Она тянется некоторое, обычно весьма продолжительное, время. Это первая стадия разрушения материала. Наконец, наступает постепенное разрушение материала, а с ним и произведения, медленная его смерть, но и в эти дни его глубокой осени оно все еще прельщает нас особой красотой, способность чувствовать которую принадлежит, может быть, только нашему времени. Патина мрамора, появляющаяся иногда очень быстро, иногда в очень большой срок как результат внутренних химических изменений в массе мрамора и поверхностного загрязнения пор камня, всем известна. Она уничтожает излишнюю белизну мрамора. Наиболее ценные сорта мрамора дают и лучшую патину. Каррара, паросский мрамор дают красивую теплую желтую патину. Уральский мрамор сереет, как и плохой итальянский. Иногда уральский мрамор пятнится желтыми пятнами благодаря неравномерному распределению в его толще железа. Естественная патина бронзы, потемнение слоновой кости, хороших сортов дерева улучшает художественное произведение. Иногда патина разбивает цельность формы. С другой стороны, она повышает самодовлеющую эстетическую ценность материала.

Искусственная патина, имеющая чуть ли не все краски палитры, появилась в наши дни, совпадая с появлением импрессионизма.

Иногда одним материалом имитируют другой (фарфором бронзу, стеклом металл). Здесь ясно выражено стремление ввести в заблуждение. Это результат чисто технических достижений или ради них самих, или с целями декоративного порядка. Явление это подчеркивает, насколько велик может быть объем чисто технических возможностей разных материалов и насколько антихудожественно несоответствие содержания материала с несвойственной ему формой. Но эта подмена одного материала другим не должна быть смешиваема с искусственными материалами, когда они интерпретируются так же, как природные (искусственный камень). Они качественно обычно ниже природных, но здесь нет коллизии с содержанием материала.

«Утверждение материала» есть одухотворение материала, а не победа материального начала.

Всякое тело скульптурного художественного произведения продолжает быть физическим телом. Когда материал преодолевается в нашем восприятии, преодолевается и его физическая природа. Утверждение материала — утверждение и его физической природы.

Преодоление материала имеет всегда свои пределы, определенные содержанием материала. Материал до конца преодолен быть не может. Как бы глубоко ни была проведена эта тенденция, всегда останется от материала нечто непреодоленное. И этот его «остаток» будет звучать в восприятии художественного произведения и ощущаться нами как данный материал.

Действие внешних условий на выбор материала

Естественно, нельзя предполагать, что стремление художника воплотить свой замысел в наиболее пригодном для этого материале является единственным фактором, определяющим наличие тех или других материалов. В истории наряду с этим действует, очевидно, еще целый ряд причин, влияющих на выбор материала и технику его обработки. В первую очередь необходимо вспомнить экономические условия, заставляющие иногда прибегать к дешевому материалу и дешевой технике. Мраморные копии с античной бронзы, терракота как массовое производство, гипсы Госиздата наших дней могут служить самыми грубыми примерами. В ряде случаев мы можем отметить менее бросающуюся в глаза зависимость от экономических условий. Во всех этих случаях экономический фактор может проявляться при непременном условии некоторого снижения вкуса, некоторого художественного компромисса, хотя бы речь шла об употреблении более дорогих материалов.

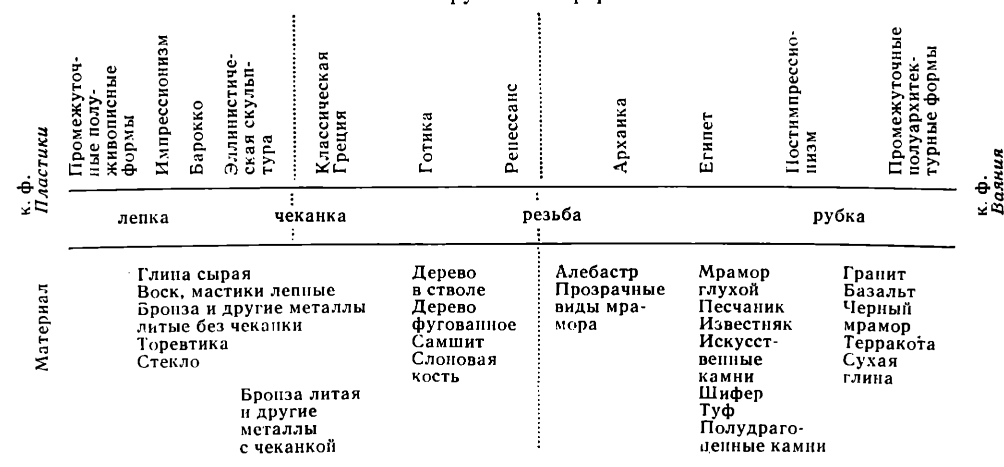
Отсутствие или недоразвитие механической техники (например, несовершенство литья из бронзы) является таким же внешним фактором, объясняющим преобладание известного материала и определяющим появление своеобразных техник. Таково происхождение встречающегося в ранней греческой архаике околачивание деревянного остова медными листами. Несовершенство отливки из бронзы определило необходимость чеканки. Чеканка же видоизменила и самый характер формы.

Большую роль играет и традиция употребления какого-либо материала. При эволюционной смене художественных форм новая форма некоторое время дается еще в старом традиционном материале, пока не найдет для себя более подходящего материала. Наконец, многие случайные причины заставляют художника обратиться к материалу, не в полной мере отвечающему его требованиям для воплощения формы, но это отнюдь не будет по-

казателем внутреннего изменения его отношения к материалу. Что же происходит под влиянием этих внешних причин? С одной стороны, мы будем наблюдать знакомое нам явление преодоления материала, с другой стороны, материал может заставить художника переинтерпретировать свой замысел, приспосабливаясь к новому материалу, и материал, таким образом, будет толчком к изменению формы, понятно, при наличии благоприятной для этого почвы в душе художника. Так, употребление ценных прозрачных сортов мрамора в классической Греции могло способствовать эволюции форм в сторону пластики.

В основу классификации материалов, очевидно, должен быть положен принцип, лежащий не во вне, а в самом искусстве, чисто художественный момент соответствия содержания материала с художественной формой. Основанием для классификации материалов может служить их пригодность для выражения основных категорий скульптурной формы пластики и ваяния. И если все многообразие скульптурных форм мы изобразим продольной линией, которая начнется наиболее крайним выражением конструктивной формы пластики и кончится наиболее крайним выражением конструктивной формы ваяния, то вдоль нее расположатся и все материалы соответственно их содержанию, делающему их выразителями той или другой формы. Все многообразие утилизируемых в скульптуре материалов можно свести к основным главнейшим группам. В первую группу попадут аморфные материалы, такие, как мокрая глина, лепной воск, бронза (литье). Во вторую — имеющие определенную искусственную или естественную форму, все виды камней. Дерево и слоновая кость явятся промежуточными материалами. Терракота и гипс займут особое место по несоответствию их технической обработки с группой, в которую они должны быть включены (лепка — камень). Соответственно указанным группам классифицироваться будет и техника.

Классификация материала
по признаку соответствия «содержания»
конструктивной форме



II глава
Материалы скульптуры

Человек далеко не сразу получил в руки хорошие пластические материалы. Ему пришлось их добывать упорным трудом. Земля, глина почти всегда были под руками, но ее необходимо было еще научиться обжигать, чтобы дать ей устойчивость. Вся чистая пластика должна была дождаться умения отливать металлы. Лучшему материалу ваяния — мрамору предшествовала долгие годы утилизация туфа и других невысоких в художественном отношении [видов камня]. Наиболее удачная комбинация была найдена стараниями веков в двух основных традиционных материалах скульптуры — мраморе и бронзе. В них наиболее полно нашли свое осуществление художественно-формальные задачи искусства. К ним необходимо прибавить дерево. Далее идут слоновая кость, терракота, разные виды металлов и т. д., до вишневых косточек включительно.

Камень является главным выразителем формы ваяния. Среди большого разнообразия пород камня наиболее распространенными в скульптуре являются виды гранита, мрамора, известняка, песчаника. За исключением мрамора и алебастра все остальные породы камня характеризуются отсутствием прозрачности и ясно выраженным цветом. *Мрамором* называют обычно всякий известняк с ясно выраженным кристаллическим сложением. Сорта его, применяемые в скульптуре, весьма разнообразны, отличаясь друг от друга строением массы, прозрачностью и цветом. Наиболее утилизируемые сорта греческого и итальянского мрамора отличаются строением, дающим наиболее широкие технические возможности сравнительно с другими сортами, что, очевидно, значительно способствовало переходу чистых форм «ваяния» архаической скульптуры, через промежуточные формы классического и эллинистического периода к «пластическим» формам барокко и полному «преодолению» материала мрамора как категории «камня». Одной из существенных особенностей мрамора в противоположность остальным камням (исключая алебастр) — его значительная степень прозрачности (усиливаемая энкаустикой), что является столь существенным фактором при художественном оформлении. Русские сорта мрамора, если не считать подольского мрамора, приближающегося к известняку, встречаются только в современной скульптуре. Это обычно уральские сорта, крупнозернистые, хрупкие, малопрозрачные. Тонируются со временем в грязно-серый тон. Мелкозернистые сорта очень высокого качества мало разработаны.

Алебастр (albatre) — водный сернокислый кальций, при обжиге теряющий кристаллизационную воду, превращаясь в гипс, употребляемый при отливке. В природном состоянии, как камень, часто утилизировался в скульптуре, особенно прикладной (напр., работы из так называемого флорентийского мрамора). Алебастр обладает незначительной твердостью, но большой прозрачностью. В формальном отношении ближе всего приближается к наиболее прозрачным сортам мрамора (напр., малоазиатскому).

Особый вид камней — так называемые полудрагоценные камни. Это разнообразные виды горных пород различной плотности, начиная от очень мягкого талька, кончая исключительно твердым змеевиком. Применяются главным образом в прикладном искусстве и в миниатюрной скульптуре. Они требуют условной формы, возможно более далекой от натурализма. Самоценность материала тут выступает чуть ли не на первый план. Полировкой выявляется вся красота иногда удивительной расцветки. Это настолько специфический материал, с настолько резко выраженной индивидуальностью, что он в особенности не переносит навязывания ему неподходящей художественной формы, требует полного подчинения себе. Только исходя из него можно утвердить подходящую форму.

Гипс (plâtre). Под гипсом как скульптурным материалом подразумевается как природный гипс, так и обожженный природный гипс, служащий отливочным материалом. Природный гипс, часто называемый алебастром, — горная порода, сернокислый кальций ($CaSO_42H_20$), по внешнему виду приближающийся к мрамору. Обладает исключительной прозрачности белым цветом с розовыми и желтыми оттенками. Слишком большая мягкость этого материала является крупным общетехническим его недостатком. Техника работы — рубка, но предпочтительна при заканчивании резьба, т. к. высекание разрушает поверхностный слой материала.

Обожженный гипс получается посредством обжига природного гипса, теряющего свою кристаллизационную воду. Смешением с водой он восстанавливается в виде белой массы, совершенно лишенной прозрачности, по внешнему виду приближающейся к мелу и известке. Наиболее удобный в техническом отношении материал для получения точного слепка, для этой цели употреблявшийся еще в Древнем Египте. Отливка из гипса является необходимой стадией при работе из несохраняющихся материалов (напр., сырой глины), когда гипсовый слепок служит подготовкой для интерпретации вещи в камне или моделью для отливки из бронзы. Очень распространен в современности как наиболее дешевый материал, при соответствующей окраске являясь дешевой заменой бронзы. Самостоятельного значения как материал почти не имеет. Обладая очень высокими техническими достоинствами, в художественном отношении является одним из наиболее неудачных материалов скульптуры. Являясь по существу своему камнем, он кажется абсурдным при слепке с «пластической» формы, слепки же

с мрамора только до известной степени передают оригинал, т. к. гипс лишен прозрачности и обладает глухим белым тоном, что вместе взятое дает значительную деформацию. Гипс — этот bête noire скульптуры — по существу своему является искусственным камнем, по общему впечатлению приближающимся к мелу. Попытки обрабатывать его (высекать) согласно его сущности, как камень, не дают существенных результатов. Если мы отольем некоторую глыбу из гипса, то нам придется обработать ее, как это делают с любым камнем. Получится настоящая каменная скульптура. Но вряд ли это будет целесообразно ввиду малой выразительности этого материала. Даже мел является для него конкурентом, не говоря уже о песчанике и известняке. При хорошей патинировке он может дать хорошую имитацию бронзы. Пропитывание стеарином — лучший способ сделать его значительно более приемлемым. Гипс по художественной терминологии не входит в счет материалов. Но можно ли совершенно отрицать стиль гипса? Думаю, что нет. Я вижу его в лепных украшениях архитектуры. Если это так, то это хороший пример того, как материал, утилизированный наперекор своей сущности, приобрел для нас самодовлеющую ценность. Представление о материале совершенно уже не совпадает с его действительными свойствами (с его сущностью).

Глина — самый распространенный, повседневный материал скульптора, весьма разнообразных оттенков. Количество находящегося в ней песка определяет степень ее пластичности. В скульптуре встречаем ее в двух видах: сырой аморфной массы и сухой, или обожженной (терракота). Первый вид всегда временный, переходный; форма, данная в этом материале, сохраняется в гипсовом слепке или бронзовой отливке (cire perdue без чеканки). Типичный материал первой группы материалов, являющихся лучшими выразителями «пластики». В засушенном или обожженном состоянии должна быть отнесена ко второй группе материалов «ваяния» (отсюда несоответствие техники работы и материала в терракоте). Благодаря возможности изменения ее консистенции и разнообразия способов обработки (лепка мазком, накладыванием, наколачивание и др.), диапазон ее формальных возможностей весьма велик: она легко дает и формы «пластики» и «ваяния». В фарфоре и фаянсе она является основным материалом в комплексе. Приближаясь по своим свойствам к идеальному материалу, она редко выступает самостоятельно, служа подсобным материалом для бронзы, которая в отливке cire perdue является точным ее слепком и, значит, вполне с ней отождествляется; для чеканной бронзы, подготовкой для камня, дерева и других материалов. Недаром Плиний назвал лепку в глине «матерью литья меди и ваяния». Скульптура из мокрой глины (в этом виде мы видим ее только в мастерской) не может долго существовать и требует непосредственного перевода в устойчивый материал. Она отливается обычно в гипсе. При известных условиях может быть засушена и обожжена, превращаясь в терракоту. И гипс, и терракоту мы должны трактовать как виды искусствен-

ного камня. В этом лежит одна из причин известного художественного ущерба, который претерпевает вещь при замене несоответственным материалом. Чтобы избежать этого, мы должны уже сырую глину интерпретировать как материал категории камня (ваяния). Понятно, что плохие художественные качества этих двух материалов обусловливаются еще рядом других причин (в гипсе — цвет и структура, в терракоте — деформация). Единственно отливы из бронзы (cire perdue) вполне тождественны с глиной как пластическим материалом, но не совпадают с ней вполне в некоторых ее качествах. Отливка с последующей чеканкой создает категорию материала, являющуюся переходной между пластикой и ваянием. Что же касается техники обработки, то она характеризуется обычно как «прибавление необходимого». Гильдебранд дал отличное описание ее в этом смысле. Надо добавить, что на практике, понятно, постоянно мешается «прибавление необходимого» с «удалением излишнего», что не мешает самому принципу оставаться верным.

Воск, пастелина. Воск мы имеем в двух видах: лепной воск и воск как отливочный материал. Они отличаются не только по своему составу, но существенно разнятся по содержанию с художественно-технической стороны. Воск для лепки ближе всего по своему содержанию к сырой глине, но обладает рядом технических особенностей. Возможные фактуры приближаются к фактурам глины. Консистенция его весьма разнообразна, и как искусственный материал он приспосабливается к требованиям формы (воск Ф. Толстого, Клодта, Леберехта, Либериха очень тверд и обрабатывается даже нагретыми металлическими стеками. Воск начала XX века, наоборот, значительно более мягок, более удобен для лепки). Рецепты его разнообразны. В основании их лежит пчелиный желтый воск. Остальные примеси служат для видоизменения качеств самого воска в техническом и художественно-техническом отношении. Это, с одной стороны, венецианский терпентин, сало, глина и тальк в порошке, изменяющие лепные качества воска в благоприятном смысле. С другой стороны — свинцовые белила и земляная краска, уничтожающие прозрачность воска. Старые рецепты приноровлены главным образом к тому, чтобы яснее всего была видна форма. Для этого вводится большое количество белил, и цвет его, часто неприятный на вид, объясняется тем, что хорошо выявляет форму. Тут ясно проступает характер (промежуточного) подсобного материала (а не самодовлеющего). В период импрессионизма появляются обычно более мягкие сорта. Пастелина (являющаяся заменой воска) существенно отличается по химическому составу (основная часть сера и олений помет), имитирует отчасти глину. Часто цветом приближается к бронзе. Она дает мазок, близкий к мазку по глине. Воск технически незаменим для мелкой пластики (не засыхает от времени). В круглой скульптуре глина иногда заменялась пастелиной («Александр III» Трубецкого). Как отливочный материал мы встречаем воск приноровленным к чисто техническим целям в виде промежуточной стадии

при бронзовом литье. Тут состав его: пчелиный воск и венецианский терпентин — дает массу, годную для отливки требуемого экземпляра и без остатка сгораемую. Прибавка краски (тоже сгораемой) необходима для внесения поправок в восковой отливок, т. к. уничтожает слишком большую прозрачность состава.

Употребляется воск и как самодовлеющий материал. Составы его: пчелиный воск, растительные или минеральные воски, парафин и пр. Для лепки он технически очень мало пригоден. Техника отливки близка к отливам из гипса. Состав его как искусственного материала определяет его содержание. Большая его хрупкость и подверженность загрязнению делает его материалом, технически малопригодным, хотя с художественной стороны он дает большие возможности.

Бронза является наилучшим выразителем и наиболее распространенным материалом формы пластики. Следует различать два вида бронзы, различных не только по технике литья, но и по своей формальной сущности. Это — бронза «cire perdue» без последующей чеканки и отливка с «земляной формы» с обязательной последующей чеканкой. Первая является точным слепком первоначальной лепки в аморфном материале (глине, воске). Чеканка допускается как частичное исправление недочетов отливки, снятия швов и мест вливания бронзы. Вторая при отливке из кусковой земляной формы требует чеканки всей поверхности, чем радикально меняется вся фактура лепки. Второй вид, хоть и явился результатом несовершенства отливки, потребовавшей дальнейшей обработки, но ее художественное raison d'être — уплотнение формы.

Третий вид бронзы, отличающийся от двух первых, — двустороннее выдавливание металлических листов с последующей их спайкой для круглой скульптуры, — является, может быть, наиболее соответствующим нашему представлению о бронзе как ковком, тягучем материале, как первый вид соответствует нашему представлению о бронзе как отливочном материале расплавленного жидкого металла. Отливка же с последующей чеканкой (наиболее распространенный в старину вид бронзы) занимает среднее место между чистой лепкой и чистой скульптурой. Нетрудно понять, почему современный импрессионизм так тесно связал себя с отливкой cire perdue. Точнейшая передача фактуры лепки, вплоть до дактилоскопических отпечатков пальцев художника, является характернейшей ее чертой (осадка настолько незначительна, что не может приводить к деформации). Это чистый материал импрессионизма, где он находит свое полное выражение. Роль художника кончается с лепкой, если не считать ретуши воска. В литье с чеканкой, где вещь заканчивается художником в бронзе, чеканка резко изменяет тип материала. Прием чеканки диаметрально противоположен приему лепки. Он ближе к рубке в смысле «удаления излишнего». Это дальнейший шаг к оформлению и уплотнению материала. Чистая чеканка — своеобразный вид лепки: прибавление и удаление материала заменено вдавливанием и выдавли-

ванием последовательно с двух сторон. Отсюда и впечатление внутренней пустоты, так резко бросающееся в глаза в бронзе этого вида.

Дерево — в формальном отношении является связующим звеном между материалами пластики и ваяния, приближаясь к последним. Дерево обычно употреблялось как замена дорогостоящей бронзы или ломкого и недолговечного гипса, чаще всего измененное покрытием левкаса и окраской. Было главным образом выразителем форм пластики. В современной скульптуре (как в первобытной скульптуре и греческой архаике) часто встречается резьба из цельного ствола (цилиндр), приводящая к форме ваяния со своеобразным отпечатком техники резьбы.

III глава
Воздействие на материал
Понятие художественной и механической техники

Под художественной техникой обычно подразумевают описание материалов и методы их обработки, употребляемые в искусстве в целях художественного оформления. Очевидно, что в этом виде художественная техника ни в коей степени не может претендовать на место в ряду искусствоведческих дисциплин и с натяжкой может быть причислена к описательным наукам. Систематизированный только по принадлежности к тому или другому искусству, этот набор может получить свою научную значимость, только приведенный в стройную систему объединением единой основной мысли, лежащей в основе материала в искусстве, пониманием его как средства художественного выражения и одного из факторов формообразования. Развитием этого основного положения исчерпывается проблема материала, вскрываются закономерности явления (как в теоретическом, так и в историческом плане), определяются объем и содержание художественной технологии как научной дисциплины. Художественная технология — не технология материалов, употребляемых в искусстве. Не все технические данные войдут в художественную технологию и рассматриваться они будут под особым углом зрения, с точки зрения значения этих данных в формообразовании. Так, например, сама техника литья из бронзы или гипса не является предметом художественной технологии, т. к. это чистая техника, не создающая художественной формы, а только ее механически воспроизводящая. Ее внимание в данном случае направится только на разницу между «cire perdue» и чеканной бронзой как двух разных художественных форм, на выяснение причин нашего отрицательного отношения к гипсовому отливу, на художественно-технологическую природу гипса и т. п.

Под художественной техникой мы подразумеваем способы и приемы (и организацию их) физического воздействия на материал в целях его художественного оформления *. Это непосредственный или посредственный, через инструмент, контакт художника с материалом. Это самый существенный ее момент, и этим объясняется исключительная элементарность ее приемов и инструментов.

От чисто художественной техники надо отличать механическую технику, например, технические способы пе-

* Техника — это те средства, к которым прибегает художник, оформляя материал, и процесс этот непосредственно сливается с процессом создания формы. В технике лепки и рубки мы наблюдаем ряд приемов воздействия на материал, организованных в разные системы лепки и высекания. Эти системы непосредственно сливаются с процессами образования всякой формы. Это, может быть, и было поводом для того, что в свое время понятие техники было расширено до противоположения ее тематике. Процесс «делания» сливался с процессом «создания».

ревода формы одного материала в другой. Такими являются всякого рода литье (из бронзы и других металлов, гипса и искусственного камня), процессы обжига глины (изменение техническим способом содержания материала), делание каркаса в глиняной модели и прочие многообразные виды техники, применяемой в искусстве, где роль художника как такового сводится к нулю, когда он даже сам производит эту работу *.

Механическая техника является часто промежуточной ступенью между разными видами художественной техники. Так, в бронзе художественная техника лепки на материале глины и отливочного воска сменяется механической техникой литья с последующей обработкой техникой чеканки (то же — искусственный камень; чеканка тут заменена рубкой).

Анализируя сущность процесса художественной техники, мы видим всегда или заполнение материалом искомой формы, или удаление из (данной) массы излишка, не входящего в требуемую форму. Это наиболее ярко выражено в основных технических процессах: лепке и рубке (резьба и чеканка по литой бронзе аналогичны рубке; процесс вдавливания и выдавливания металлического листа в торевтике — обычному процессу лепки). Описание этих процессов дал Гильдебранд, но это скорее анализ не художественно-технического процесса, а анализ (выявление сущности) создания основных конструктивных форм пластики и ваяния, где сам процесс лепки и рубки, как описывает их Гильдебранд, является кратчайшим путем достижения. С точки зрения художественной техники, характерными отличительными моментами будут моменты «заполнения» и «удаления». В зависимости от разнообразия основных конструктивных форм будет и изменение процесса формообразования, и описанный Гильдебрандом процесс свободной рубки из камня является характерным только для определенной формы ваяния, которую мы видим, например, в греческой архаике и поздних работах Микеланджело, но он не характерен для классической Греции и эллинистической эпохи, где господствовала «силуэтная» рубка [19]. Процесс лепки тоже видоизменяется в зависимости от изменения формы пластики. В том виде, в каком он дан у Гильдебранда, он дан в его идеальном виде. На практике в течение работы он сменяется смешанным процессом «заполнения» и «удаления». Техника лепки исключительно проста. Постепенным накладыванием аморфного материала (глина, лепной воск, мастики) образуется искомая форма. Процесс накладывания (заполнения формы) корректируется обратным процессом снятия (удаления материала) и обратно. Производится это рукой (непосредственный контакт) и стеками (посредственный контакт). Все это даст разнообразность техники, воспринимаемой нами в окончательной фак-

19 При рубке «по силуэту» небольшой предварительный эскиз зрительно совмещается с блоком камня; все, что выходит за границы силуэта, обрубается.

* Общепринятое у нас выражение «художественное литье», в отличие от механического, имеет в виду только объект. Мастер, производя ту или другую техническую операцию не может, по существу процесса, проявить себя как художник. Когда говорят про техника, например, бронзовщика, что он «настоящий художник», то речь идет об искусстве, ничего общего не имеющем с художественным творчеством. Если художник сам отливает свою работу, он выступает в роли чистого техника.

туре вещи как техника мазка, скульптурного пуанта, наколачивания и т. д., давая различные результаты в зависимости от характера лепного материала. Наибольшее разнообразие фактур дает глина ввиду возможного ее изменения при большей или меньшей влажности. Характер их на мастиках и лепном воске зависит от их состава. Наименьший диапазон возможностей дает отливочный воск. Внутренний смысл техники лепки (в идеальном представлении) как организованного процесса уже переходит (психологически) в процесс создания формы, состоящий в том, что она возникает постепенно из небытия, развиваясь в свободном, незамкнутом пространстве, в противоположность свободной рубке из камня, где первоначальная стереометрическая форма его, определяя и заполняя это пространство, в течение всей работы поддерживает представление о нем, которое при лепке из глины отсутствует и может быть создано только искусственным его представлением *. Таков анализ лепки Гильдебранда в идеальном виде. Что касается рубки, то здесь имеем всегда дело с посредственным, через инструмент, контактом с материалом. Инструменты эти крайне просты и прообразы их можно найти в руке, которая не в силах преодолеть крепкий материал камня. Основные их типы следующие: околотник, шпунт, троянка, скарпель, шлифовальные инструменты. В той или другой последовательности ими преодолевается материал при формообразовании, и следы их мы увидим уже в фактуре вещи. Фактуры, видоизменяясь в зависимости от материала, более однообразны, чем фактура лепки, и менее индивидуальны в силу посредственного контакта.

Системы рубки разнообразны. Это, прежде всего, система «свободной рубки», анализированная Гильдебрандом, наиболее характерная для чистой формы ваяния. Камень обсекается сначала в определенную стереометрическую форму, внутреннее пространство которой будет пространством, описываемым вещью. На передней плоскости камня обрисовывается с определенной точки зрения предполагаемая фигура, и работа идет спереди назад (барельефно) с оставлением по возможности заднего плана, для поддержания представления о форме первоначального блока («свободная рубка» требует скульптуры с «единой точкой зрения»). Эта система не предполагает предварительной модели из лепного материала, т. к. процесс формообразования будет развиваться постепенно в течение работы. Чем больше скульптура отходит от чистой формы ваяния, тем более необходима предварительная модель из аморфного материала, дающая возможность исканий, гарантируя дальнейший успех работы в камне. Такова система рубки по силуэтам или с предварительной моделью, переводимой на камень с помощью подсобных средств: циркулей, отвесов и т. д. Такая работа отнюдь не означает одной копи-

* Но при лепке из глины также возможно создание форм ваяния, которые частично будут ограничены содержанием материала и получат полную силу своих конструктивных возможностей в дальнейшей интерпретации в камне. Наконец, практический процесс является всегда смешением момента «добавления» и «удаления». Даже такой характерный для лепки прием, как мазок, является и тем и другим.

ровки модели. Предварительная модель работается с учетом будущего материала, и остаются еще широкие границы ее интерпретации в новом материале, идущей по линии обобщения и фактурной. Основная конструкция определена уже в модели, и богатый диапазон конструктивных возможностей глины дает эту возможность. Эту систему отнюдь не надо путать с простым переносом формы, столь распространенным в скульптуре в разные периоды, который является механической копировкой. Предварительная модель, пользование отвесами, циркулями или современным копировальным циркулем отнюдь еще не означает простой копировки. Художник, если он умеет сам работать на камне, отнюдь не обязан, взяв в руки этот копировальный циркуль, копировать свою модель. Он только избавит его от возможных промахов, предоставляя ему широкое поле для интерпретации.

Техника резьбы по дереву тождественна в основе своей с техникой рубки. Это то же «удаление» материала. Вязкость дерева требует некоторого видоизменения инструмента. Круглое долото играет роль шпунта и троянки. Прямая стамеска вполне аналогична скарпели, даже фактуры ее в слепках не всегда можно отличить от фактуры скарпели на камне. Благодаря мягкости материала рубка молотком употребляется значительно меньше, чем при работе на камне. Заканчивается вещь резьбой. Система рубки та же, что в камне. Только для типичных форм ваяния первоначальная форма материала — не прямолинейная стереометрическая форма (чаще параллелепипед), а естественная форма цилиндрического ствола.

Техника чеканки по металлу — двоякого рода. В торевтике вдавливание и выдавливание металлического листа аналогичны «удалению» и «добавлению» материала при лепке. При чеканке литого металла процесс приближается к процессу рубки. Техника всех остальных материалов повторяет основные описанные виды с незначительными видоизменениями инструментов и приемов. Мы можем говорить условно о технике, свойственной каждому материалу и категории материалов, подразумевая же [под этим] приемы, которыми лучше всего достигается адекватная этим материалам художественная форма. В практике искусства (художественная память) мы имеем обычное смешение техники, отнюдь не доказывающее неправильность приема. Если мы говорим, что камень рубят, глину лепят, дерево режут, бронзу льют, то не надо забывать, что камень при окончании и режут (некоторые породы обязательно необходимо резать), дерево рубят, глину не только лепят (в смысле добавления материала), но и наколачивают (в смысле удаления). В понятие содержания материала входит и момент техники. Материал не имеет специального, одного, исключительно ему свойственного способа обработки. [Способы эти] могут быть бесконечно разнообразны, и вырабатываются они художественной практикой, тесно связанной опять-таки с представлением о материале, свойственном данному художественному сознанию. Не надо, конечно, забывать, что представление о материале никогда не расходится сильно с самим материалом.

Мы уже указывали на элементарность приемов художественной техники в течение всего исторического периода, и поэтому не следует переоценивать момент переноса техники одного материала на другой. Период приспособления к новому материалу (изменение материалов и приемов работы) должен быть a priori крайне непродолжителен. Его удлиняют, путая с более длительным периодом переноса всего стиля *. Когда мастер меняет привычный для него материал на новый, естественно, что первое время он переносит на него знакомый ему способ его обработки и прежние навыки, постепенно видоизменяя их, применяясь к новым свойствам нового для него материала. Надо помнить, что техника художественной обработки скульптурных материалов настолько несложна, что в течение многих тысяч лет она изменялась весьма несущественно. Почти те же инструменты, те же навыки **. Даже перевозка больших глыб камня производится посредством тех же катков, как делалось в Ассирии и Вавилоне. Мраморные плиты не только у нас в России, но и в Перу распиливаются тем же примитивным способом, как делали это рабы фараонов ***. Но естественно, что, хотя и непродолжительное время, явление [переноса приемов техники обработки] должно наблюдаться. Так, в ранней греческой архаике наблюдается пример переноса техники рубки гранита, шпунтом под прямым углом, на мрамор, заимствованной у Египта. Он быстро сменяется более нормальным приемом рубки под острым углом, не разрушающим породу и не уничтожающим ее прозрачность. [Но] приобретение нового опыта на новом материале может исчисляться только годами, а не столетиями, и ввиду этого нельзя преувеличивать значения этой временной неприспособленности к новому материалу. Когда мы встречаемся с перенесением конструкций одного материала на другой, мы только в редких случаях можем иметь дело с неприспособленностью мастеров и всегда — с переносом традиций формы. Грек, впервые знакомясь с камнем, возможно, первое время и переносит на него навыки работы деревянных ксоан, но Микеланджело никогда не работал из дерева, а его «Pièta» [20] по своей конструкции являет отголосок деревянных мадонн Возрождения. Когда, в силу каких-либо условий, появляется новый материал, то им выражают установившуюся художественную форму, нашедшую уже свое выражение в наиболее подходящем для нее материале. Новый материал, в большей или меньшей степени разнящийся от старого, повторяет воплотившиеся в нем формы, и эти формы вступают в противоречие с его особенностями.

20
Речь идет о ранней, ватиканской «Pièta» (1498—1499), собор св. Петра, Рим.

Далее, в силу той же элементарности художественной техники, нельзя ни в коем случае объяснить недостаточным ее развитием особенности форм примитива. Не-

*
Так, переход с техники по дереву ксоан на мягкие породы камня не мог представлять никаких затруднений. Указание на пилку пилой неосновательно, так как мягкие породы и должны пилиться. Способ, применяемый для твердых пород, здесь не рационален.

**
К отвесам, линейкам, циркулям прибавилось в последнее время compas pour mise aux point, ускоряющее работу мраморщика.

***
Новейшие усовершенствования механической обработки камня имеют применение исключительно в индустрии.

опытность, например, в рубке камня можно заметить главным образом по моделировке поверхности материала, т. е. по фактуре (робкий в преодолении материала художник). Если ранний архаик едва намечал в глыбе камня искомый образ, то это он делал не в силу своего технического несовершенства. Когда он достигал возможности преодолеть сопротивление материала, остальное было делом только физических усилий, на которые он не скупился. Совершенство техники мы наблюдаем уже в палеолите, и только, может быть, в самом его раннем периоде несовершенство техники могло играть какую-либо роль. Примитивность форм примитива не стоит ни в какой связи с несовершенством техники. Надо помнить, что формы эти примитивны не для них, а для нас, обладающих другим художественным миропониманием. (Каменные бабы, приводимые в пример Недовичем [21], офактурены временем и потеряли совсем свою художественную фактуру, по которой мы могли бы судить об их технике. Запас технической опытности, который мы можем наблюдать в них, вполне достаточен для создания даже бесконечно более сложной формы.)

21 *Недович Д.* Указ. соч., с. 60.

Все сказанное относится к чисто художественной технике, а не механической технике в искусстве, где мы наблюдаем длительный период усовершенствования, например, литья из металлов, и где несовершенство этой техники сильно влияет на форму произведения. Чеканка по литой бронзе произошла отчасти из необходимости исправить поверхность литья. Изучение чисто технических процессов, играющих такую большую роль в скульптуре, не входит в нашу задачу. Художественная воля тут бездействует; это дело техника, хотя бы он и соединен был со скульптором в одном лице. Мы ограничимся только некоторыми общими замечаниями относительно гипса, искусственного камня и бронзы и положения с материалами у нас в настоящее время.

Формовка и отливка из обожженного гипса — чисто технический процесс, вытекающий из необходимости сохранить в стойком материале первоначальный (глиняный или восковой) оригинал для последующего его перевода или интерпретации в более художественно ценном материале, для которого он и был предназначен. При высоком уровне техники и хорошем качестве материала гипсовый слепок вполне тождествен по форме и фактуре оригиналу, но зрительное впечатление глубоко различно. Разница в содержании материала создает и разницу восприятия. Исключительно мертвенная белизна сильно рефлектирующих поверхностей изменяет художественную форму иногда до сомнений в точности ее передачи. Несоответствие существа гипса как категории камня с техникой использования как отливочного материала усугубляет его отрицательные свойства. От времени гипс не улучшается, покрываясь, хоть и хорошей, серо-желтой патиной, но крайне неравномерно, главным образом на выдающихся местах, благодаря чему образ искажается до неузнаваемости, становясь иногда чисто негативным. Реставрация его весьма затруднительна. Можно известным образом посредством крахмала очистить его до полной белизны, но тон его становится похожим на тон извести, еще хуже гипса. Время беспощадно уничто-

жает все гипсы: загрязнение, половая щетка, неимение под руками лица, которое тотчас же исправило бы повреждения, делают в нашем быту то, что старых гипсов мы почти не имеем, исключая музеи. Только чисто техническая высококачественность в связи с дешевизной делают то, что гипс стал неизбежным спутником <...> скульптуры. Техника формовки гораздо сложнее, чем кажется с первого взгляда, требует большой опытности и большого внимания в работе и знания свойств материала. Этим и объясняется, что при большом количестве формовщиков мы имеем ничтожное число действительных мастеров своего дела. Обычно, переняв от своего учителя ряд приемов, формовщик в течение всей своей жизни не пытается найти новые, тем или другим способом улучшить качественно или упростить, и тем удешевить, свое производство. Он или недостаточно находчив, или боится потерять время даром на опыты и приспособление к новому техническому приему, а работа по массовой продукции окончательно портит его, вырабатывая небрежное отношение к точности передачи формы. Знание формовки для скульптора, понятно, необязательно, но весьма практически полезно, делая его независимым от формовщика; к сожалению, трудность техники остается слишком большим препятствием, и очень немногие из скульпторов формуют удовлетворительно. Скульптор может ограничиться так называемой черной формой, она для него самая нужная; кусковая и клеевая (желатинная) требуют: первая — опыта, вторая необходима в исключительных случаях. Надо заметить относительно них, что вполне точной передачей отличается только кусковая, единственно приемлемая в музейном деле, т. к. при применении клеевой нет никакой гарантии в точности передачи из-за провисания, неравномерной усушки и качеств клея. В музейной практике со слепков, отлитых с кусковой формы, швы не снимаются: они — лучший показатель точности передачи, да и снятие их невозможно без порчи фактуры. Всякое провисание кусков явственно бросается в глаза; иногда, как, например, в желатинной форме, провисание их может быть едва услежено, а между тем существенно исказить форму. Всякие поправки на гипсе весьма затруднительны. Ведь отформованный с лепленного оригинала экземпляр по существу своему является категорией камня, требующего и соответствующей техники обработки, и несоответствие в технике (резьба или рубка вместо лепки) резко бросается в глаза разницей фактур и требует или искусственной имитации техники, или уже переработки всей вещи, аналогично обработке отливок из искусственного камня (к этой категории ведь относится и гипс), или прочеканиванию всей поверхности бронзы. Обычные в нашем художественном быту недоразумения между формовщиком и скульптором объясняются, с одной стороны, недостаточным ознакомлением скульптора с формовочной техникой (когда он, например, изменения зрительного образа приписывает неточности передачи или нервирует даже опытного мастера, стоя во время работы у него над душой со своими опасениями и предостережениями), с другой — непониманием большинства формовщиков, что требования точнейшей передачи —

не придирка со стороны художника, а вполне законное требование, что самому ему трудно многое «видеть», благодаря неразвитому художественному зрению и низкому уровню художественного развития.

Все попытки изменить качества гипса и сделать его более художественно приемлемым не дают достаточных результатов. Надо отметить проварку гипса в стеарине и смолистых смолах, дающих ему приятный тон, большую крепость и сохранность от загрязнения, но требующую вполне однородной по плотности массы заливки и отсутствия зачисток и поправок на гипсе. Имитационная окраска под бронзу масляной краской или спиртовым лаком, широко у нас утилизируемая при массовом производстве, страдает всеми недостатками всякой имитации. Исключением является только химическая окраска. Здесь поверхность гипса, покрытая тонким слоем бронзового порошка, тонируется химическими реактивами, аналогично тонированию настоящей бронзы. Так как состав бронзовых порошков немногим отличается от состава настоящей бронзы и реактивы те же, то воспринимаемый зрением поверхностный слой не является имитацией, а вполне тождествен бронзе. Когда вещь нельзя взять в руки, различают [имитацию] только по температуре, прикосновением пальцев, и часто плохо тонированная бронза принимается за имитацию, а химическая окраска — за настоящую бронзу. При музейных условиях хранения поверхность тонированного этим способом гипса так же сохранна, как бронза. При плохих условиях хранения (сырость, газы) она претерпевает те же изменения, что и настоящая бронза (зеленеет, чернеет). Для пребывания на открытом воздухе не годна, т. к. влага, пробиваясь сквозь незаметные скважины поверхностного слоя в толщу гипса, разрушает его внутри. Одним из недостатков [окраски под бронзу] является слишком сильный блеск — результат необходимого закрепления оксидировки воском. Способ этот мало распространен у нас, он требует большого навыка, знания действия химических реактивов. Покрытие гипса слоем бронзы пульверизацией не дало технически и художественно удовлетворительных результатов.

При работе портрета с использованием маски небесполезно знать некоторые особенности ее снятия. Среди широкой публики сильно распространено представление, что маска, снята ли она с живого лица или с лица покойника, аналогично фотографии, является документально точной передачей формы, своего рода механическим портретом, и [удивляет] иногда полное отсутствие сходства с оригиналом. Ту же ошибку часто делают и скульпторы, слишком доверяя маске. Маска и в том случае, когда она снята с живого лица и когда с мертвого, почти никогда не бывает похожа, а документальная точность передачи формы — весьма относительна. Не говоря уже о выражении [лица] модели (это понятно само собой), надо иметь в виду, что гипсовый слепок с окрашенной формы (каковой является и лицо) передает нам только физическую форму предмета, а не воспринимаемую нашим зрением, сильно измененную окраской, форму восприятия (см. закон Гильдебранда о контрастах формы, света и цвета). Мы знаем, что окраской, воспринимая форму за пределом близкого

стереоскопического зрения, мы можем деформировать ее до неузнаваемости (грим). В маске мы сталкиваемся еще с деформацией и от чисто технических причин. Дело в том, что когда вы накладываете на лицо уже понемногу садящийся гипс, он одной своей тяжестью надавливает на мягкие части лица. Сглаживая же в местах будущего разреза поверхность (формовальной) лопаткой, незаметно для себя еще более их придавливаем, а полузатвердевший гипс не дает им возможности выправиться. Это делают часто даже опытные формовщики. Последствия: приплюснутый конец носа, осунувшиеся щеки и другие дефекты. Все это трудно учесть, не зная оригинала. [В маске] мы имеем только точную передачу всего костяка, что, понятно, существенно важно для анатомически правильного построения головы. Доверие к маске всегда настолько велико, что мы часто сталкиваемся в скульптуре с портретами, в основание которых положена точно скопированная маска или даже оттиснутый с ее формы глиняный или мастичный слепок (оттиск), который обработал скульптор, открыв глаза, долепив волосы и кое-где подправив форму, и все это — не без робости перед воображаемой документальностью формы. Портреты эти всегда кажутся меньше натуры, так как, чтобы получить впечатление натуры, надо брать всегда несколько больше натуры, в зависимости еще от ряда условий (таковы, например, бюсты Пушкина работы Гальберга и Витали, бюст Третьякова работы Волнухина). Нет надобности объяснять, что это самый неостроумный способ добиться хорошего портрета. Такого рода приемы очень далеки от подлинного искусства. В античном мире и в эпоху Возрождения гипсовые и восковые слепки с живых и мертвых были широко распространены. Мы знаем от Плиния, что большого совершенства в них достиг Лисипп, брат известного скульптора. Они участвовали в погребальном ритуале и в римскую эпоху. Они расставлялись в атриумах как портреты предков. Мы встречаем их и в эпоху Возрождения. Бюст Катарины Сфорца, приписываемый Донателло, является такой маской с покойницы. Доделана спускающаяся на плечо повязка на голове (пропитанная воском или жидкой глиной материя, подработанная от руки). Вещи эти часто отформовывались из бронзы или перерабатывались в камне. Отливка из воска с гипсовой формы у нас сейчас совсем не практикуется. Отливка из искусственного камня вполне аналогична отливке из гипса. У нас практиковалась исключительно бетонная масса, т. е. смесь цемента, извести и мраморной крошки. Техника отливки у нас до сих пор весьма несовершенна, и несоответствие материала с техникой обработки еще больше бросается в глаза, чем при гипсе, т. к. цементная масса дает еще большее впечатление камня. Поэтому последующая обработка вещи в технике камня необходима. При этой системе цементная масса находит свое оправдание в больших декоративных работах, являясь суррогатом известняка или песчаника с более дешевым производством. От времени масса улучшается, твердеет, но неприятно тонируется в грязно-серый цвет. Прибавка к массе железных или медных опилок (почему-то эта смесь в выставочных каталогах именуется железобетоном) дает лучшую патину, но образующиеся со временем

окиси металла вымываются водой. Для мелких работ у нас применяется магнезированный цемент (смесь жженой и хлористой магнезии) с мраморной крошкой. Со временем он рискует всегда разрушиться, при не вполне точной дозировке. Употребляется у нас главным образом для реставрации мрамора. В настоящее время за границей достигнуты значительные результаты с искусственными камнями разных составов. При правильной их художественной утилизации и хорошей технике они могут иметь большую будущность из-за экономических условий.

Отливка из бронзы (cire perdue) тоже чисто технический процесс, вполне аналогичный отливке из гипса. Роль художника сводится почти до нуля, т. к. при высокой технике ретушевка шва на восковой модели не требует обязательного его участия. Желательно только его руководство при тонировке, т. к. самый процесс производится бронзовщиком и требует сложного технического оборудования. Состав воска в промежуточной восковой модели из-за технических условий должен быть таков, чтобы [он] полностью выгорал в форме, не оставляя осадков и с возможно более низкой точкой плавления. Это обычно смесь пчелиного воска с венецианским терпентином и выгорающей краской. Состав этот лишен всех остальных веществ лепного воска и мастик и по своим художественно-техническим свойствам резко отличается от последних, и в особенности от глины. Поэтому так трудны на нем частичные поправки, и когда они необходимы, часто приходится уже проходить всю поверхность с полным изменением фактуры и формы. Мы редко видим чистую, не тонированную бронзу. Она, при обычных сплавах, золотисто-розоватого тона, тонированная же — почти целая палитра цветов и оттенков. В период импрессионизма она достигла исключительных результатов. К сожалению, она нам малознакома, т. к. в наших музеях мы не имеем достаточного количества хороших образцов. Отливка cire perdue у нас появилась в современной скульптуре с периодом П. Трубецкого и переселением в Россию итальянского бронзовщика Робекки в 1897 г. Он был постоянным формовщиком и бронзовщиком Трубецкого. Хотя его и нельзя причислить к наилучшим иностранным бронзовщикам, все-таки уровень его мастерства был довольно высок. Одной из слабых сторон было недостаточное знание и уменье тонировки (только элементарный коричневый тон и непрочная зеленая оксидировка, получаемая нашатырем, а не углекислым газом). Им отлиты у нас все работы Трубецкого, верхняя половина памятника «Первопечатнику Ивану Федорову» работы Волнухина. Нижняя половина отливалась уже после его смерти его младшим сыном [22]. Старший его сын обосновался в Петербурге, где продолжал дело отца. Выучеником последнего и является единственный у нас сейчас литейщик — талантливый техник Миглиник, умудряющийся с помощью своего престарелого брата обслуживать все художественное литье СССР. Чеканка по бронзе cire perdue применяется для поправки всех дефектов отливки. Это скорее ретушь, а не чеканка в полном смысле, когда изменяется вся фактура отливки, следовательно, и характер формы. Удачные отливки не должны трогаться чеканом, но их мы встречаем

22
Памятник «Первопечатнику Ивану Федорову» был установлен в 1909 году.

только в первоклассных мастерских. В наше время, с импрессионистического периода, чеканная бронза уступила свое место cire perdue, а неправильно часто называемая чеканкой cuivre repoussé — давление из медных листов рельефов и круглой скульптуры, в настоящее время у нас совсем не существует. Но это уже не механическая техника. Практическое знание отлива из бронзы для скульптора излишне. Понятно, он должен быть знаком со всеми возможностями отливки и бронзой, но в умении отливать он достигнет еще меньших результатов, чем в гипсе. В эпоху Возрождения, когда художник и ремесленник были еще тесно спаяны, ему поневоле приходилось нести на себе и всю тяжесть мастеровщины. Не приходится ставить их за это в пример (как делают некоторые), а пожалеть даром потерянное ими для искусства время и энергию. Хорошим примером могут служить отливки Бенвенуто Челлини. О них мы имеем представление из его же всем известных записок. О низком качестве отливки свидетельствует отрывок из описания отливки «Медузы». «Есть, — говорит Челлини, — немцы и французы, которые похваляются, что открыли чудный секрет отливки бронзовых фигур, устраняющий необходимость дальнейшей их поправки; но это пустые разговоры — бронза после отливки должна быть сглажена ваяльным молотком и резцом, как то практиковали все древние и современные художники, которые поистине умели работать над бронзой»[23]. И хотя он тут же спешит похвастать, по своему обыкновению, что отливка этой «Медузы» вышла так хороша, что друзья советовали ему ее даже не подправлять, но долгая обработка ее, как и всех отливок, ясно говорит о недостаточной удовлетворительности отливки и «Медузы». Недоверие к его умению было и у заказчика. Герцог выражает его и при осмотре модели «Медузы», советуя ему обратиться к литейщикам, и при осмотре модели «Персея». Всем известное описание отливки «Персея» говорит о невысокой технике, случайной удаче, и то неполной, т. к. следок правой ноги совсем не получился в отливке. Его пришлось отливать заново и припаивать. Эту явную неудачу Челлини спешит возвести в доказательство своего понимания дела, т. к. он-де ее предвидел, но объяснения его весьма неудовлетворительны. Причина была, вероятно, или в недостаточном обжиге низа формы, или в неправильном размещении воздушников. Все перипетии отливки свидетельствуют о крайней неудовлетворительности печки; отсюда и пожар крыши, взрыв, необходимость кроме болвашки олова бросить в массу и всю оловянную посуду[24].

23 Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим во Флоренции. М., 1958, гл. 53, с. 405.

24 *Там же*, см. главы 65—68.

Техника литья из бронзы относится наполовину к механической технике и в этой части не является предметом художественной технологии, но нам все-таки придется в общих чертах проследить процесс отливки, т. к. некоторые его моменты имеют существенное значение для формообразования и непосредственно входят в наш предмет. Существует два способа отливки. Отливка из так называемой «земляной формы», обычно кусковой, разборной, применяемой главным образом для отливки многих экземпляров. Способ этот дает далеко не удовлетворительное воспроизведение поверхности оригинала и обязательно тре-

бует исправления всей поверхности чеканкой. На нем мы совсем не будем останавливаться, т. к. он сравнительно редко применяется для скульптуры. Второй способ — это так называемый способ «cire perdue». С первоначального оригинала делается предварительный восковой слепок. Его получают обычно снятием желатинной формы, которую наращивают кистью растопленным воском, составные части которого должны быть обязательно сгораемыми (пчелиный воск, венецианский терпентин и краска). Наращивается воск до той толщины, которой должен быть бронзовый отливок. По снятии желатина полученный восковой слепок покрывают особым составом изнутри и снаружи и по высыхании в специальной печи выжигают находящийся внутри формы воск и выжигают форму. Полученное по удалении воска полое пространство заполняется расплавленной бронзой (состав меди с оловом и другими металлами), и по удалении формы получается бронзовый слепок, долженствующий в максимальной степени точно передавать первоначальный оригинал. Отливка cire perdue достигла такого технического совершенства в точной передаче фактуры вещи, что на импрессионистической живописной скульптуре часто можно увидеть дактилоскопические отпечатки пальцев автора. Способ этот по преимуществу итальянский. О нем не раз говорит Бенвенуто Челлини в своем «Жизнеописании». Идеалом отливки по способу cire perdue является точнейшая передача первоначального оригинала: бронзовый слепок отнюдь не уступает гипсовому слепку (чеканка допускается только в виде ретуши швов и мелких дефектов отливки). Строго говоря, такого рода отливка относится всецело к механической технике, но на промежуточном восковом слепке нам необходимо остановиться, т. к. на практике он часто перерабатывается в той или другой мере художником. Если бы материал этот вполне соответствовал первоначальному материалу, ничего бы не изменилось. Но обычно первоначальным материалом бывают глина (разной консистенции), лепной воск или пастелина. Все эти материалы с определенными свойствами, или «содержанием», и определенным кругом возможных фактур. Воск же, употребляемый для отливки, не только существенно отличается от глины, но и от лепного воска. Диапазон его технических возможностей значительно уже. Им почти невозможно имитировать при поправках фактуру первоначальных материалов. Из него трудно лепить, он тянет за собой применение стек, некоторую сухость моделировки. Внесение в отливок поправок влечет за собой дальнейшую проработку вещи, и иногда неизбежно происходит трансформация формы. Еще большее видоизменение формы мы имеем при чеканной бронзе. Чеканка — обработка поверхности отлитого экземпляра. Необходимость ее вытекает или из несовершенства техники, когда необходимо обработать неудачно вышедшую фактуру поверхности, или причины ее возникновения более глубоки, лежат в стремлении к более уплотненной чеканной форме, чем форма, даваемая аморфным материалом глины, лепного воска. Техника чеканки напоминает ковку камня, а инструменты, употребляемые в рубке, — так называемые бочарды. Наиболее частый дефект в литье — поверхность, покрытая мел-

кими пузырями, удаляемыми ударом чекана. Им же прорабатывается поверхность.

Слепок. Слепком называется точное воспроизведение любой (художественной или жизненной) формы, полученное механическим путем снятия формы или оттискивания и последующей отливки из любого пригодного для этого материала (гипс, воск, бронза и т. д.). Слепок как механическое воспроизведение противополагается копии. Повторные отливки художественных произведений из бронзы чаще называются отливками. Наибольшее распространение получили слепки из гипса, как наиболее технически удобного материала. Давая абсолютно точное повторение формы (при соблюдении известных технических условий) оригинала, гипсовый слепок обычно не передает его всецело, ввиду перехода в другой материал. Попытки последующей тонировки, приближающей его к оригиналу, надо считать более удачными при имитации бронзы и наименее — мрамора. Гипсовые слепки памятников скульптуры являются существенным фактором ее популяризации и педагогическим пособием при изучении искусства.

Работа по отформованному гипсу тождественна с работой на мягких камнях и аналогична чеканке по литой бронзе. Рамазанов говорит в своих лекциях [25] о необходимости снятия «фальшей» (так он называет небольшие неровности, получаемые при лепке из глины, плохо видные на ней и резко выступающие на гипсовом слепке). Если дело кончается только этим, мы не имеем существенного изменения формы. Но часто это тянет за собой дальнейшее прохождение всей вещи, а это уже существенно видоизменяет форму, т. к. фактура пластических материалов переходит в фактуру материалов ваяния. При чеканке литой бронзы мы имеем то же несоответствие фактур и некоторое удаление чистых форм конструкции пластики.

25 Речь идет о двух статьях Н. А. Рамазанова: «О производстве скульптурных работ из глины» и «Каким образом делается форма с глиняной модели и добываются алебастровые слепки», — напечатанных в его книге «Материалы для истории художеств в России» (М., 1863, с. 298—312). Эти статьи, как пишет Рамазанов, должны были составить содержание двух публичных лекций в Московском училище живописи и ваяния в 1861 году, но из-за слишком ограниченного числа слушателей не были прочитаны.

О работе мраморщика. Работа мраморщика распадается на две части. Первая — оболванивание глыбы камня и «выставление ее на пункты» с помощью трех циркулей или обычного у нас пространственного циркуля, построенного по системе координат. Работа эта чисто механического порядка и требует от мастера только физической выносливости и крайней аккуратности. Вторая часть работы мраморщика — копировка гипсового оригинала на основе (по канве) выставленных «пунктов». Если еще в начале, идя от пункта к пункту, рабочий может делать это чисто механически, то, приступая к заканчиванию вещи, когда окончательно моделируется форма и выявляется поверхность — фактура, мраморщик выступает уже в роли копииста, вполне аналогичного копиисту в живописи. Если в начале он вел свою работу чисто механически, то в конце он делает то же копирование, но уже от руки и своим почерком, ему одному, как отдельной индивидуальности, свойственным. Кажется вполне очевидным, что перед нами обычная копия и незначительная доля интерпретации материала в области фактуры, принадлежащая мраморщику, но не автору. Встает недоуменный вопрос, почему авторы такие копии,

сработанные к тому же не ими, считают и называют неукоснительно оригиналами, подписывая ничтоже сумняшеся свое имя. Если в подписи выразить то, что перед нами, следует написать: копия такого-то с оригинала скульптора такого-то. Это будет и точно излагать факт, и справедливо с точки зрения авторства. Дело не многим меняется, когда автор, получив в свою мастерскую такую копию, кое-где помусолит ее рифлеркой и шкуркой, да пройдет неопытной рукой для оживления фактуры троянкой. Не меняется, а, пожалуй, только ухудшается [положение], когда автор почтет за благо работать чужими руками и начнет диктовать мраморщику фактуру вещи: «пройди здесь троянкой, а тут...». Не говоря о том, что сделать это все самому при умении работать на камне гораздо легче, чем получить желаемое диктовкой, нашим скульпторам, в особенности представителям молодняка, не к лицу разыгрывать из себя Ренуара, памятуя, что они не имеют оправдания ни в его годах, ни в искалеченных ревматизмом руках, что такая диктовка, кроме нелепиц, ничего не прибавляет к вещи. Впрочем, возможны и удачи. У нас есть кое-кто из мраморщиков, обладающих не только высокой техникой, но и не лишенных некоторого художественного чутья, и тогда мрамор, конечно, будет лучше оригинала неопытного мастера [скульптора]. Я думаю, что ему должно быть тогда немного совестно выцарапывать на камне только одно свое имя и фамилию. Впрочем, не об этике тут речь. Это только объяснение неудач, каковыми является подавляющее большинство мраморных работ, неудач, воспринимаемых лицами, обладающими чувством материала, и невидимых для лиц, не обладающих им. Полная нивелировка техники рубки. По обработке мрамора вы не отличите Ивана от Семена, т. к. все мраморщики отличаются друг от друга больше техническим уровнем, чем индивидуальностью почерка. Не интерпретация вещи в материале, а дословный перевод (ведь мраморщик и должен быть точным копиистом). Камень начинает подражать глине (гипсу, бронзе). При этом условии он всегда «заковырян». Меры глубин перехвачены (что для бронзы уместно, то для камня — смерть). Камень обычно на все это очень обижается и мстит автору своей антихудожественностью. Фактура традиционна, академична и рыночна. Каменная вещь не становится шагом вперед сравнительно с гипсовой (глиняной) подготовкой, а часто хуже [ее]. Ее не спасает и прелесть самого материала, мрамора как средства художественного выражения, т. к. искажение его конструктивных возможностей аннулирует все. Главная причина этих печальных мраморов — отсутствие у подписавших их лиц того, что называют «чувством материала», в данном случае, материала камня, одной из разновидности его — мрамора того или другого вида. «Чувство материала» — показатель высокой художественной культуры и потому явление (качество), очевидно, нечасто встречающееся. При наличии его автор вряд ли мог бы примириться с такой продукцией и пошел бы на тот труд, который требуется затратить для получения возможности самому работать на камне. Труд этот не так уж велик, чтобы испугать художника. Я не говорю, очевидно, о тех скульпторах, которые отказываются от этого труда в силу его

нерентабельности. (Такая работа применима только в мраморных массовках. Но это уже рынок и рыночная скульптура, но и в ней следовало бы кое-что улучшить: оригинал, с которого мраморщик делает десятки копий, должен быть подлинным мраморным оригиналом, а не тем, о чем я говорил.) Оправдывая свое отсутствие чувства материала, большинство авторов ссылается на то, что уже в глине они замысливают свою работу в камне. Понятно, что скульптор задумывает свою вещь в определенном материале и это-то и дает ему возможность в дальнейшем исполнить ее в этом задуманном материале. Без этого он и не мог бы приступить к работе. Но работая в своем первоначальном материале — глине, каким бы большим диапазоном возможностей она ни обладала, как бы легко ни поддавалась она имитации других материалов, он будет заканчивать ее как глину, а не как мрамор, и точная копировка ее в камне не будет соответствовать требуемому материалу. Получив такую, добросовестно скопированную мраморную работу, я не в состоянии ее докончить, т. к. она, благодаря своей точности, уже является перерубленной. Особенно веским доводом эти авторы считают указание на то, что тот-де крупный скульптор, которого считают мастером по камню, пользуется услугами мраморщика. Помощь мраморщика более чем желательна. Она избавляет художника от той черной, нехудожественной, длительной и утомительной работы, которая всегда сопутствует работе по камню. Проделывая эту часть работы сам, скульптор, понятно, нерационально будет пользоваться своими силами и временем. Ему достаточно придется попотеть, работая и в чисто художественном плане. Здесь вполне возможно применение и механической силы, современной машинной техники, если она достигает цели и избавляет человека от излишнего труда. К искусству эта часть работы не имеет никакого отношения. Поэтому сам факт участия в работе скульптора мраморщика (как и формовщика, и бронзовщика) буквально ничего не говорит, как и полное отсутствие его на горизонте. Если скульптор, пойдя по стопам мраморщика, скопирует собственноручно свою глиняную модель, ничего хорошего из этого не получится, и его работа будет только собственной копией с собственного оригинала. Ему необходимо только время заняться черной работой, т. к. только она даст ему возможность овладеть в достаточной степени техникой рубки, приобретаемой далеко не так быстро, как техника лепки. Приобретя умение работать на камне, он получает, так сказать, право на помощь мраморщика для освобождения себя от излишней нагрузки чисто физического труда. Итак, ссылка на помощь мраморщика грешит или незнанием техники дела, или делается в расчете на незнание ее окружающими, другими словами, некоторой долей недобросовестности.

IV глава
Фактура и метод ее исследования

Под фактурой в скульптуре обыкновенно подразумевают состояние поверхности вещи, как в живописи — состояние поверхности картины. Это ограничительное представление о фактуре подверглось в недавнее время в некоторых художественных течениях усиленному процессу расширения, в каком виде перешло и в искусствоведческую литературу. Под фактурой стали обозначать впечатления от совокупности чуть ли не всех элементов скульптуры.

Очень показательна в этом отношении вышедшая в 1914 году небольшая книга В. Маркова «Фактура». Крайне сумбурная и нелепая в изложении, она все-таки дает много интересных фактических данных, относящихся к проблеме материала. Самое понятие фактуры у Маркова настолько широко, что включает в себя не только материал, но и все прочие элементы пространственных искусств, входящих в нее без изъятий. Фактура определяется Марковым как «некий шум», воспринимаемый от художественного произведения тем или другим способом нашим сознанием. Н. Пунин в своем цикле лекций, всецело восприняв взгляды Маркова, так объясняет этот метафорический термин: «Если вы внезапно встанете лицом к лицу с каким-нибудь художественным произведением, внезапно откроете глаза и тотчас же отвернетесь, то в вашем сознании всегда останется некоторое количество впечатлений, часто сумбурное, неотчетливое, но тем не менее достаточно характерное, которое позволит в будущем всегда это произведение узнать. Вот это, собственно говоря, и есть шум от художественного произведения, точнее говоря, его фактура» [26]. Нетрудно увидеть, что этот комплекс остающихся впечатлений будет от всех элементов художественного произведения, до рамы и плинта включительно, и будет отличаться от впечатлений, полученных при более длительном рассмотрении произведения, только своей «сумбурностью» и поверхностностью. Фактура будет — все произведение в целом, а изучение ее — всесторонним изучением этого произведения. Такое расширение понятия фактуры теряет всякий смысл, и разбухший до отказа термин может стать бесполезным. Под фактурой Марков подразумевает не только поверхность материала, технику обработки, индивидуальную манеру автора, но и самый материал. Основная проблема материала — взаимоотношение его с формой — разрешается у него «принципом прислонения» [27]. Автор оговаривается и даже извиняется на этот раз за «метафорическую терминологию», так как он не задается целью установить точную терминологию и не хочет пользоваться жаргоном художников. Но нельзя не указать, что если «шум» еще может выражать мысль автора и может быть применен как метафора к впечатлениям от фактуры, в по-

26 *Пунин Н. Н.* Указ. соч. О фактуре см. с. 18—25.

27 *Марков В.* Указ. соч., с. 13.

нимании автора, то метафора «прислонения» прямо противоречит представлениям самого автора о форме, органически вырастающей из данного материала и несущей (выражающей) все его особенности, до внешней формы включительно; в понятии же «прислонения» мы имеем случайное соприкосновение двух инородных тел. Этим, вероятно, и объясняется, что этот термин абсолютно не употребляется в художественной среде и по недоразумению приписан ей в искусствоведческой литературе [28]. Вслед за материалом в понятие фактуры включается форма. Здесь Марков говорит о принципе «нарочитого выдвигания и отодвигания», «спусках и подъемах масс» [29]. Все это трудно читаемо после классического труда Гильдебранда, и останавливаться на этом не стоит. За формой идет — рама, свет. Исчерпав материальную сторону произведения, автор не успокаивается и для включения всех прочих элементов устанавливает понятие «нематериальной фактуры». Оказывается еще, что от объединения материальной и нематериальной фактуры получается «шум, или фактура с известным камертоном».

28 *Недович Д.* Задачи искусствоведения, с. 69—79. Все нижеприводимые цитаты из этого сочинения см. на этих страницах.

29 *Марков В.* Указ. соч., с. 17.

Пунин, повторяя мысли Маркова, но в гораздо более литературной форме и систематическом изложении, настаивает, что фактуру «не нужно путать с поверхностями». «Фактура — это есть тот шум, который мы получаем от картины, не только смотря или ощупывая ее поверхность, но и оценивая другие элементы, входящие в художественное произведение». К материальной фактуре добавляется нематериальная. Материал не покрывает понятия фактуры, а входит в него, и дальше все по Маркову, до рамы включительно. Интересно отметить, что при перечислении элементов фактура противопоставляется у него и материалу, и даже поверхности, а конкретные примеры материальной фактуры все говорят только о поверхности (блеск, матовость, шероховатость, репинский холст и т. д.)

В недавно вышедшей работе Д. Недовича «Задачи искусствоведения» вторая часть книги под заголовком: «Пластическая Екфатика. Теоретические основы атрибуции» — посвящена интересующему нас вопросу. Автор справедливо указывает, что фактура, по определению Маркова, «оказывается понятием чересчур широким, покрывающим чуть ли не всю область практического художества, так что у читателя невольно возникает вопрос, «что же не есть фактура». К сожалению, постоянно раскрывая содержание термина, автор, давая целый ряд определений фактуры, не ограничивается определением фактуры как «обработки скульптурной поверхности», «наружной организации скульптурного произведения» «как художественного почерка», но, считая, что «в полном отрыве от других элементов о фактуре мало что можно сказать», постепенно расширяет понятие фактуры, смешивая силу воздействия ее на прочие элементы с самими элементами и видя ее во всем, где так или иначе сказывается индивидуальность художника. Что останется, например, на долю элемента формы, если фактурой оказывается и «обделка блока, и обрамление плоскостями и линиями», и то, «как сделаны волосы, уши, глаза и прочие черты натуры» или «приемы изображения очков (?!) на портретных головах, столь различные у разных масте-

ров». И все это только в силу того, что это носит в себе индивидуальные черты мастера, но разве форма сама по себе не носит также те же индивидуальные черты? Наконец, что останется от понятия формы, не поглотится ли она всецело фактурой, когда последняя оказывается и то, как «подъемы и спуски скульптурных плоскостей по-разному формируются и дают различную глубину пластическому предмету»?

То же происходит и с элементом материала. Не только предпочтение скульптором того или другого материала, но и основная проблема материала, — идет ли мастер по пути преодоления его или утверждения, — тоже называется фактурой, когда здесь даже об индивидуальном моменте вряд ли можно говорить.

Не довольствуясь материальными элементами, автор, повторяя Маркова, вводит понятие и «нематериальной фактуры». Эту роль у него играет ритм: «фактура есть ритм ваяльного ремесла. Ритм есть нематериальная фактура». Естественно, напрашивается вопрос, чем определение Недовича у́же определения Маркова?

Причина указанной тенденции расширения понятия фактуры за счет других элементов объясняется, с одной стороны, тесной связью всех элементов художественного произведения, так что каждый из них мы всегда воспринимаем в связи с остальными и изолировать от остальных можем только относительно, в порядке анализа, что и ведет к невольному смешению их. С другой стороны, фактура привлекала к себе внимание главным образом тем, что в ней, в большинстве случаев, очень ярко звучит индивидуальный момент, что является иногда главным наводящим толчком при атрибуции художественного произведения. Свойство элемента стало самим элементом, что и оказывается, когда Недович говорит, что технически-формальный элемент скульптуры, выражающий персональную манеру мастера, известен под именем фактуры. Понятие фактуры, как выработалось оно в художественной практике, никогда не подразумевает индивидуальные формы, где оно иногда звучит не менее сильно, чем в фактуре. Нам известно, что форма часто передает не только ритм тела создавшего ее художника, но походит даже на его физический облик, являясь своеобразным автопортретом. И в этом случае мы должны говорить об индивидуальности формы, но у нас нет никаких оснований называть это фактурой только потому, что она является всегда носителем индивидуальности мастера, наряду с прочими элементами.

Такое расширение понятия фактуры, не соответствующее обычному, покрывающее собой не только все составные элементы художественного памятника, но и все индивидуальное в нем, не принесет нам никакой пользы ни в анализе его, ни в теоретических построениях, ни в подведении научных обоснований атрибуции.

В художественной практике скульптуры под фактурой подразумевается поверхность скульптурной формы. Уточняя, я назвал бы ее *состоянием поверхности художественно оформленного материала*, или *художественной организацией поверхности материала.*

Но для наличия понимаемой так фактуры необходимым условием является направленность на нее художественной воли; она должна быть, как и материал, средством художественно-формального выражения. В противном случае, мы имеем дело не с художественной фактурой в тесном смысле слова, а с поверхностью формы физического тела, которое только по аналогии мы можем назвать фактурой.

В этом смысле мы можем говорить о чисто технической фактуре. Не являясь средством выражения, она вытекает из чисто технических условий работы. Так последовательно сменяются поверхности, даваемые шпунтом, троянкой и скарпелью, обусловленные технической необходимостью последовательности в работе названных инструментов, что мы наблюдаем в процессе работы. Те же поверхности будут художественной фактурой, когда мы будем наблюдать их на законченной вещи. (Можно указать на работу зубчатой стекой в лепке. Часто практиковавшаяся предварительная моделировка ею формы объясняется тем, что получаемая поверхность не дает рефлексов, мешающих хорошо видеть форму. В дальнейшей лепке она исчезнет. Но ту же поверхность мы увидим как фактуру во многих терракотах, в декоративных гипсах. Такова же и роль сверла, подготавливающего дальнейшую работу на камне.)

Не будет фактурой, в полном смысле слова, и та поверхность скульптурной формы, которая создается разрушительными процессами природы. С ней нам приходится постоянно сталкиваться (считаться) в исторических памятниках и иногда ошибочно принимать за подлинную фактуру. Надо отметить, что процесс разрушения материала в первой своей стадии является обычно улучшением его художественных качеств: это патина мрамора, бронзы, дерева. Произошло только химическое изменение поверхностного слоя. Далее постепенно изменяется фактура и разрушается, наконец, и сама форма.

Не будет фактурой и та поверхность основного материала, которая в комплексе скульптурно-живописных материалов будет служить последней подсобной поверхностью (золочение мрамора, поверхность дерева под левкасом и краской). Не будет настоящей фактурой и натуралистическая передача поверхности живого тела или натюрморта.

Итак, понимая под фактурой состояние поверхности художественно оформленного материала, служащее одним из средств художественно-формального выражения, мы думаем, что ею определяется такой значительный круг явлений, что в дальнейшем расширении этого понятия нет никакой нужды. Фактура, как и все прочие элементы, не существует, понятно, изолированно и в синтезе художественного объекта сильнейшим образом воздействует на остальные его формальные элементы. Прежде всего на самую *форму,* непосредственно влияя на восприятие нами объема. В зависимости от той или другой поверхности изменяется кажущаяся величина тела (таково действие матовой или полированной поверхности). Той или другой обработкой поверхности мы можем изолировать скульптурное тело от окружающей среды или слить его с ней (что мы видим в фактурах импрессионистической скульптуры). Она соз-

даст или усилит внутреннее «содержание» формы, сделает ее весомой или легкой, компактной или пустой, сухой или сочной, дряблой или крепкой, расплывчатой или четкой. Она способна видоизменять некоторые *свойства и качества самого материала:* соответствующей обработкой поверхности увеличивается, например, прозрачность мрамора и, очевидно, этим существенно видоизменяется в свою очередь и форма, т. к. более прозрачный материал влечет за собой и более глубокую переработку формы. Она выявляет и цвет материала, что мы наблюдаем при полировке камня. Фактура не только воздействует, но и тесно связана с формальными элементами. Она всегда принадлежит какому-нибудь материалу и воспринимается нами во взаимодействии всех элементов, но в порядке анализа мы говорим о ней обособленно, как говорим о форме, которая тоже всегда есть форма данного материала, и для полного представления о фактуре изучаем ее как в «форме ее бытия», так и в «форме ее воздействия».

Наличие фактуры в произведении (так сказать, степень офактуренности вещи) может быть весьма различно. В крайних левых течениях, принадлежащих только что ушедшему нашему вчера, мы могли видеть художественно-формальные построения чуть ли не на одной фактуре. Если постоянно изменчиво было отношение художника к материалу, то также может быть изменчиво и его отношение к фактуре как к средству выражения. В этом смысле она разделяет судьбы материала. Он может сделать акцент на ней или пройти почти мимо нее. Наконец, и сама фактура как более или менее видимая обработка поверхности материала может быть очень выразительной (как, например, в импрессионистской лепке) и носить на себе сильный отсвет индивидуальности художника и эпохи, или поверхность законченной формы, заглаженная резцом и шлифовкой, не дает нам и намека на индивидуальный почерк, и все индивидуальное художника мы видим уже не в безличной фактуре, а в его форме.

Определение фактуры как художественной организации поверхности материала относится не только к скульптуре, но и к живописи и архитектуре. В живописи надо отметить, что понятие фактуры обычно расширяется за счет материала. Это и понятно, т. к. в наиболее значимом и чистом виде материал выступает только в скульптуре. В живописи роль его значительно уменьшается. В архитектуре видоизменяется. В живописи материал не выявляется как трехмерное физическое тело со всеми вытекающими из этого необходимыми последствиями. Мы воспринимаем почти только одну его поверхность и интересуемся только некоторыми его качествами в связи с тем или другим связующим краску веществом, особенностями его цветности. В живописи уменьшается роль материала, но зато увеличивается роль фактуры. Архитектура ближе к скульптуре, но роль материала в ней сильно видоизменяется, т. к. на сцену выступают новые его свойства, не учитываемые в скульптуре, не организующей внутреннего пространства, не имеющей тех специальных заданий, которые решает архитектура. Приступая к изучению фактуры, нам прежде

всего необходимо найти такой способ ее воспроизведения, который давал бы нам возможность детального ее рассмотрения, непосредственного сличения, в известных случаях, даже и измерений. Фотографическая репродукция нам очень мало может помочь в этом, скорее она способна ввести в заблуждение, искажая часто до неузнаваемости и весь памятник скульптуры. Для фотографий с фактур потребуется строго единообразный технический процесс, который на практике не может быть осуществлен (единство освещения, объективов, процесса проявления и т. д.). Как единственно возможный способ я рекомендую снятие формы с поверхностей посредством оттискивания воском или пастой соответствующего состава. С технической стороны он гораздо целесообразнее обычного снятия гипсовых форм, т. к., с одной стороны, более безопасен с музейной точки зрения (понятно, при соблюдении необходимых, крайне элементарных условий), а возможность обходиться при оттискивании формы и последующей формовке из гипса почти без изоляционного слоя дает, с другой стороны, и более точные слепки. Такие слепки дают точнейшее воспроизведение фактур, удобны для рассматривания, сличения и измерения. Изучая их даже не в большом количестве, невольно видишь тот особый смысл, который они приобретают для нашего исследования. Рассматривая их, мы исключительно фиксируем наше внимание на одной фактуре и можем ее изучать в значительной степени изолированной от прочих элементов. Частично от формы (т. к. фактура всегда в трехмерности, но форма не доминирует). В значительной степени от материала, т. к. слепки, все [выполнены] в одном и наиболее нейтральном из всех материалов, который сам по себе почти никогда не служит средством выражения. Такая изоляция элемента нам полезна для анализа, но это отнюдь, понятно, не исключает необходимости восприятия фактуры в ее взаимодействии с другими элементами и в ее целом, т. к., говоря о фактуре данного произведения, мы говорим, понятно, о совокупности ряда фактур. В слепках фактура выявляется главным образом в ее «форме бытия». Это их плюс и минус. Для «формы воздействия» необходимо вводить поправку и на материал, и на прочие условия ее восприятия.

Виды фактуры определяются, с одной стороны, материалом и техникой обработки, с другой стороны, — индивидуализирующей их личностью художника и стилем эпохи. В этих направлениях и должно идти наше ознакомление с существующими многообразными видами фактур.

Каждая категория материалов имеет свойственную ей художественную технику обработки, [если] понимать под последней только все возможные *способы физического воздействия на материал в целях его художественного оформления.* Художественную технику не надо смешивать с механической техникой в области искусства: так, например, чисто техническое воспроизведение оформленного художником материала в другом (отливка из гипса или бронзы с первоначальной глиняной или восковой модели). Технические приемы и навыки мало меняются в пределах каждой категории материалов и им соответствующей тех-

ники: лепке, резьбе и рубке. Но та же техника на разных сортах материалов отдельной категории дает и свои особенности фактур (например, работа тем же инструментом на разных сортах камня). Говоря вообще о художественной технике, следует отметить ее крайнюю элементарность и отсутствие каких-либо существенных изменений на протяжении всего исторического периода. Современный скульптор при работе на камне пользуется теми же инструментами и приемами, какими работали в Греции и Египте. Прогресс сказался только в чистой технике (в улучшении качества инструментов или облегчении чисто физического труда). Это естественно, т. к. непосредственно вытекает из сущности искусства, требующего для полного выявления «я» художника и наиболее тесного соприкосновения живой человеческой личности с материалом. Такой *непосредственный контакт* мы имеем в форме пластики, где основным инструментом, часто единственным, является кисть руки скульптора. В формах ваяния, где пальцы не в силах преодолеть твердый материал, мы имеем посредственный контакт через инструмент, но инструмент этот остается элементарным и простым на всем протяжении истории.

Итак, фактура определяется, как мы только что сказали, материалом и техникой его обработки, индивидуальностью художника и формой стиля. Расчленяя так, в порядке анализа, эти факторы, ее образующие, мы с этих сторон и должны изучать ее. Так как в задачу нашу входит только метод исследования, а не самое исследование, укажу примерно те пути, по которым должна изучаться фактура.

Возьмем для примера мрамор (как один из видов камня) и технику его обработки. Все инструменты могут быть разложены в их технической последовательности так: первый — это «шпунт», заостренный стальной брусок; им начинается работа, когда «закольником» отбиты большие куски. Следы его на материале — углубленные выемки, остроконечные или раковиновидные, в зависимости от сорта камня. Второй инструмент — «троянка» — приплюснутый в конце брусок стали с выпиленными зубьями. В еще несточенном виде может быть рассматриваем как соединение ряда мелких шпунтов. При моделировке троянка продолжает работу шпунта, оставляя на поверхности камня характерные углубленные параллельные полосы. Последние уничтожаются работой третьего инструмента — «скарпели»; тут конец стального бруска плоский, прямо отточенный (как у стамески) или закругленный; дает плоскости и желобы с характерными ребрами. Далее идут «рашпили», «резцы», наждачная бумага, разнообразные шлифовальные камни, служащие для окончательной моделировки формы, давая фактуры более или менее гладкой поверхности. Следы шпунта, служащего главным образом для оболванивания глыбы, мы можем наблюдать и на законченной поверхности (например, в античной и в современной импрессионистической скульптуре). Они весьма разнообразны, начиная от больших углубленных полос, идущих в неточно параллельном направлении или разбросанных беспорядочно до почти ровной поверхности. Чаще в законченной вещи мы наблюдаем следы троянки (в сточенном виде). Это точно

параллельные углубленные полоски с более или менее широким ровным дном, покрывающие в разных направлениях форму. Следы ее мы можем наблюдать и в обломках Парфенона и в поздней римской скульптуре. (В портретных бюстах с начала XVIII в. и до половины XIX волосы сработаны ею одной или вперемешку с мелкой скарпелью.) Следы ее иногда легко спутать с параллельными, от руки, полосками, [оставленными] мелкой круглой скарпелью. Скарпель дает гладкие срезы. При работе в разных направлениях поверхность камня похожа на поверхность дерева, получаемую работой плоской стамеской. Закругленные скарпели дают углубленные полосы. Ею иногда пользуются и при оболванивании. В законченной работе следы троянки и скарпели обычно исчезают после последующей обработки рашпилями и стеклянной бумагой, и угадать их работу не всегда удается, но часто их все-таки удается отыскать. Указанная выше последовательность главных инструментов (шпунт, троянка, скарпель) не является обязательной. Относительно гладкая поверхность может дана быть и одним шпунтом или одной троянкой. Иногда скарпелью не работают вовсе и после троянки переходят прямо на рашпили или стеклянную бумагу. Все это играет значительную роль в формообразовании. Кроме указанных инструментов надо упомянуть еще о сверле. Это инструмент для подготовительной работы. Следы его в виде геометрически правильных круглых дыр мы видим в декоративной скульптуре, рассчитанной на большое расстояние (обычно в волосах), или в полуремесленной скульптуре (например, римский «госиздат» (массовое изготовление) бюстов императоров). Наблюдения над фактурами, даваемыми теми или другими инструментами, требуют иногда большого внимания и знания технических возможностей. При определении иногда легко смешать работу разных инструментов: мелкой троянки и рашпиля, зубчатой стеки с троянкой. Мешает и фактура, наложенная временем, или дальнейшая обработка [и] сглаживание поверхности материала. Не только разные сорта камня, но даже разновидности того же мрамора налагают свой отпечаток на фактуру. Следы тех же инструментов на мелкозернистом каррарском мраморе будут отличаться от тех же на крупнозернистом уральском, как следствие разной структуры их.

Инструменты [для] резьбы по дереву, в общем, аналогичны инструментам для камня. Разница обусловливается техническими качествами этих материалов. В фактурах мы найдем и глубокую разницу, и разительное сходство (например, отсутствие фактур, получаемых троянкой, и сходство следов скарпели и плоской стамески, которое может подать повод к смешению в белых гипсовых слепках). Разные сорта дерева, очевидно, тоже, хотя и в более незначительных размерах, чем в камне, видоизменяют следы.

При лепке из пластических материалов фактура также определяется строением руки (природным инструментом) и особенностями стек, и в этом случае видоизменять фактуру будет консистенция глины, тот или другой состав воска или мастики, хотя, возможно, и в меньшей

степени, чем мы можем это наблюдать в разных сортах камня. При лепке рукой особенно ярко выступает следующий (третий) фактор, определяющий фактуру — индивидуальность художника (в узком смысле), непосредственный психофизический отпечаток его личности, и понятно, что он будет здесь ярче, чем при посредственном (через инструмент) контакте с материалом, при рубке и резьбе.

Форма стиля эпохи или того или другого направления выдвигает на сцену ту или другую технически возможную фактуру, определяемую той техникой обработки, которая будет наиболее пригодной в целях данного художественного выражения. Все разнообразие фактур в скульптуре может быть, таким образом, анализировано и изучено, и в этом существенную роль будут играть указанные нами слепки с фактур ввиду огромного и широко разбросанного материала, подлежащего обследованию и, хотя бы относительной, изоляции этого элемента.

Переходя к практическому применению наших знаний о фактуре, в первую очередь нам придется приложить их при материально-техническом обследовании памятника. Это необходимо не только для музейных целей, но этот материально-технический анализ ложится необходимой основой дальнейшего научного изучения памятника. До применения формального или стилистического анализа нам необходимо установить, во избежание неминуемых возможных недоразумений, что́ перед нами: копия, оригинал или слепок; если слепок, то с чего он сделан... Если мы исследуем бронзу, то она может оказаться отливкой (слепком) с оригинала мастера, сделанного из временного материала: глины, воска, и если к тому же она нечеканная или не изменена чеканкой, то ее художественно-музейная ценность может быть очень высокой и сведется почти к нулю, если материально-технический анализ покажет вам, что вы имеете дело просто с отливкой (бронзовым слепком) с какого-либо, где-либо находящегося, например, мраморного оригинала. Место такому экземпляру в лучшем случае только в запасе музея, дальнейшие выводы стилистического и формального порядка будут для нас малоценны. Однако в регистрационной музейной карточке вы вряд ли найдете какие-либо указания в этом отношении; обычное обозначение: «бронзовый» или «гипсовый» бюст — вам ничего не скажет, а скорее введет вас в заблуждение, т. к. невольно вы будете предполагать бронзовый или гипсовый оригинал. Приведу пример. В Государственной Третьяковской галерее был экспонирован в одной из зал всем известный великолепный подписной портретный бюст Александра Михайловича Голицына работы Ф. Шубина. И в этой же зале можно было видеть в течение многих лет бронзовый бюст того же Александра Михайловича, относимый также к работам Шубина. На первый взгляд, оба эти бюста сильно разнятся: наклон головы разный; моделировка в бронзе сухая, сбитая, неприятная. Уже одно это должно было навести на некоторые сомнения если не в атрибуции вещи Шубину (она бесспорна), то в материально-техническом определении памятника. Внимательное обследование бронзы (главным образом фактур) и сличение ее с мраморным бюстом ясно укажет, что этот бюст есть просто бронзовый

слепок со стоящего рядом мраморного бюста. Отливка очень плохая, сильно пройденная чеканом бронзовщика Laitié (есть его подпись), и место ей только в запасе музея. Посмотрев внимательно оригиналы (лучше это сделать на снимках с фактур), вы увидите обычную для Шубина расческу волос троянкой вперемешку со скарпелью; все это тоже пройдено чеканкой, как и вся маска, сбившей сочную моделировку шубинского мрамора. Измерив циркулем соответствующие расстояния, вы увидите, что они меньше на слепке с бронзы — это результат обычной осадки бронзы при отливке. Поворот головы — неправильная постановка бронзы на базу. Нечего говорить, что аналогичного случая экспозиции рядом двух таких работ в живописном отделе музея не могло бы быть. Не могли бы рядом висеть, например, хороший Левицкий и копия с него, да к тому же раскрашенная по фотографии. Прибавим к этому, что если бы от œuvr'a Шубина нам была бы известна только эта (и аналогичные ей) бронза, то, не обследовав ее с материально-технической стороны, мы невольно дали бы совершенно не соответствующую действительности характеристику мастера. В данном случае нам помогло сличение с мраморным оригиналом. Но возможно убедиться в том же и без этого. Приведу пример. Известен бронзовый бюст адмирала Мих. Голицына, попавший в Третьяковскую галерею из б. Голицынской больницы и приписанный Ф. Гордееву. В каталоге выставки «У истоков русского искусства» (издание Третьяковской галереи) он помечен был мной как работа неизвестного мастера XVIII века [30]. Внимательное рассмотрение слепка с пряди волос не оставит в нас никаких сомнений, что мы имеем дело с обычной для XVIII века моделировкой волос на мраморе, не существовавшей и технически невозможной на переходных (к бронзе) материалах. Вся мраморная фактура пройдена чеканкой и рукой того же мастера, который отливал бюст Александра Михайловича, на бюсте есть подпись того же Laitié. Местонахождение мраморного бюста в данном случае неизвестно.

30 У истоков русского искусства. Каталог. М., 1925, с. 131. (Ныне хранится в ГТГ как произведение Б. Кавачеппи). Скульптурный раздел выставки был предложен и осуществлен В. Н. Домогацким. Им же были составлены каталожные данные на большинство экспонированных вещей. Репродукции в скульптурном разделе каталога выполнены с его негативов.

В равной мере необходим нам материально-технический анализ гипсовых работ, которые могут оказаться и простыми слепками с бронзы, и гипсовыми отливками с переходных материалов (глины, воска). В этом случае они могут быть исключительно ценными. Обследование фактуры как поверхности художественно обработанного материала в материально-техническом изучении памятника, естественно, играет большую роль, и часто даже доминирующую.

Вторая область, где фактуре придается исключительное значение, — это при атрибуции художественного памятника. С этой стороны, ею более всего интересуются. При расширении понятия, когда все индивидуальное автора, в каких бы элементах произведения оно ни сказалось, называется фактурой, естествен и вывод об исключительном значении фактуры при атрибуции. Этот вывод и делает Недович. Вывод неизбежный и не требующий никаких доказательств, т. к. речь идет не об атрибуции на основании археологических изысканий или исторических данных, а на основании только самого памятника, другими словами, составных его элементов и всего того индивидуального, что

в них заложено. Интерес представляют те теоретические, «научные» основы обоснования атрибуции, о необходимости которых говорит автор в предисловии. К сожалению, мы их можем только вывести из примера атрибуции, приводимой им (в конце главы о фактуре) и на котором мне придется подробно остановиться ниже.

Что же нам может дать фактура, понимаемая в указанном нами более узком смысле, понимаемая как обработка поверхности? К ней больше всего относится обычное сравнение с почерком. Не только при непосредственном, но и при посредственном контакте художника с материалом мы вправе искать отпечатка его индивидуальности. Невольно напрашивается аналогия с графологией, но при более внимательном изучении фактуры ожидаемые перспективы должны очень сузиться, и мы не в состоянии сказать по поводу ее больше того, что она часто может послужить нам путеводной звездой в наших атрибуционных поисках, но силы решающего доказательства, даже при наиболее благоприятных обстоятельствах, она никогда не приобретает и, в лучшем случае, займет скромное место в цепи доказательств. Сходство с почерком весьма относительное. Почерк быстро механизируется и, раз установившись, мало меняется. Он не является для пишущего целью. Не является и «средством выражения». Наоборот, фактура механизируется только у ремесленника (или остановившегося в своем развитии художника). Она постоянно меняется в своем развитии, являясь целью и исключительным по силе средством выражения. Этим я не хочу сказать, понятно, что тут отсутствует всякая аналогия, но наблюденное сходство или различие всегда явится результатом чистейшей интуиции и будет менее доказательным, чем заключение графолога. Узок и круг фактур, где ярко выражается индивидуальный почерк мастера. Мы, естественно, найдем наиболее выразительные фактуры там, где [есть] непосредственный контакт скульптора с материалом. Это будет в лепке и нечеканной бронзе. Здесь фактура при атрибуции может сыграть существенную роль. Чеканка сильно собьет первоначальную индивидуальность и обычно введет другую, но, поскольку мы имеем дело с бронзой «cire perdue», фактура нам может дать много. Необходимо учитывать только многообразие лепных материалов. Разные составы лепного воска и мастик изменяют уже значительно «почерк». Из-за посредственного контакта более единообразны фактуры камня. Если они еще очень индивидуальны при работе троянкой (и отчасти скарпелью), то гладкие поверхности формы говорят нам об их авторе индивидуальностью последней, а не фактуры. Трудно было бы дать какое-либо руководство для атрибуции по фактуре, но все-таки необходимо указать на некоторые данные кроме уже указанных, которые необходимо учитывать. Это прежде всего обязательное знакомство с фактурами всего œuvr'a художника, со всеми приемами его лепки, резьбы или рубки. Только тогда у нас может появиться представление о его «почерке». Одна только случайная фактура, идет ли речь о сходстве или тем более о несходстве, скажет нам очень мало. Необходимо добавить, что в известных случаях мы должны учитывать возможность наличия и «чужой» фак-

туры. Например, чеканка бронзы далеко не всегда производилась самим скульптором, в настоящее же время, как общее правило, она всегда принадлежит другому лицу. В работах на камне, где такую видную роль играл и играет помощник-мраморщик, где на сцену выступает работа целых коллективов мастерских, мы сплошь и рядом наталкиваемся на нее (то же относится и к дереву). В скульптуре такие произведения мы далеко не всегда можем отнести к разряду копий, и этот привходящий элемент в обследовании фактуры и атрибуции сильно усложняет задачу, а неучитывание его приведет к самым неожиданным и нелепым результатам. Все эти общего характера замечания, очевидно, отнюдь не претендуют на какое-либо научное обоснование атрибуции по фактуре. На практике, к слову сказать, одна фактура редко играет доминирующую роль. Когда мы узнаем авторов, просматривая, например, выставку современной скульптуры, нетрудно дать себе отчет, что в общем впечатлении, подсказывающем нам имя, доминирующую роль играет индивидуальное формы и очень редко — фактура, и то при ее исключительной характерности и однообразии у автора.

В добавление к сказанному для большей ясности я хотел бы еще остановиться на разборе примера атрибуции Недовича, которым он резюмирует свою работу о фактуре. Привожу его полностью: «Если попытаться применить наши наблюдения на практике, то легко убедиться, какую конкретность придают данные фактуры атрибуционным поискам, часто столь бесплодным и беспочвенным. Возьмем для примера искусство Праксителя. В кругу тех памятников, что связываются с именем этого мастера, со времен Бенндорфа и Фуртвенглера [31], насчитывают голову афинского музея, не имеющую сигнатуры мастера и известную под условным именем «Евбулея». Чтобы судить о том, насколько такая атрибуция правильна, мы должны исходить из тех данных о личном стиле Праксителя, которые нам достовернее всего известны, т. к. общее установление аналогий возможно лишь путем сравнения предположительного материала с аутентичной работой. Такой базой для суждения о стиле Праксителя служит олимпийская статуя Гермеса с Дионисом. Что же дает нам сравнение головы «Евбулея» с головой Гермеса? — При первом же взгляде бросается в глаза резко различная фактура волос в том и другом случае. На волосах Гермеса мрамор сознательно оставлен как будто неотделенным до конца, так что волосы торчат причудливыми клоками, почти неоформленными пластически, но дающими богатую светотень: это работа грубым инструментом, но работа гениального художника. В противоположность этому волосы «Евбулея» не дают такого живописного эффекта, они сработаны обычным приемом античных скульпторов, гладко закруглявших отдельные пряди и тщательно отделывавших их мелкой стамеской; здесь нет и помина той гениальной упрощенности, которая делает голову Гермеса живой и бессмертной. Словом, в том и другом случае мы имеем качественно иную фактуру. А на этом основании и самая гипотеза Фуртвенглера о принадлежности «головы Евбулея» Праксителю теряет под собой реальную почву».

31
Немецкие ученые-антиковеды второй половины XIX века. Ими опубликовано и приписано определенным авторам большое количество греческой скульптуры. Адольф Фуртвенглер — профессор Мюнхенского университета, вел раскопки в Олимпии и Эгине. Его атрибуции высоко ценились русским ученым-антиковедом О. Ф. Вальдгауэром.

Вступив в область атрибуционной практики, автору пришлось прежде всего существенно сократить свое всеобъемлющее представление о фактуре, воспринятое им от Маркова, и сузить его почти до одной технической обработки волос. Но и этот, более верный курс, мало помог. Атрибуция античных памятников, очевидно, одна из труднейших атрибуций. Даже чистейшая интуиция тут вряд ли возможна, т. к. и она предполагает «заключение по недостаточному количеству признаков», а имеем ли мы налицо и это недостаточное количество? Говорить о подлинных авторах почти не приходится. Речь может идти только о кругах. Круг Фидия, Праксителя, Лисиппа... Но что можно сказать о фактуре Фидия по замученным временем обломкам Парфенона? Имеем ли мы хоть одного Лисиппа, о котором с уверенностью могли бы сказать, что на нем действительно почила подлинная рука этого мастера? «Гермес», единственный для нас Пракситель, и тот сейчас подвергнут не лишенным основания сомнениям. Я отнюдь не собираюсь оспаривать конечного вывода: принадлежит ли действительно «голова Евбулея» Праксителю или нет. Вопрос этот не имеет в данном случае значения. Я хочу только остановиться на самом методе и на тех «научных» обоснованиях атрибуции, которые мы можем извлечь из примера атрибуции Недовича. Единственное положение, которое, по моему мнению, можно принять безоговорочно, это то, что необходимо делать сравнение предположительного материала только с аутентичной работой мастера. Действительно, вряд ли нам могут быть полезны сомнительные или, тем более, неаутентичные работы. Об этом не стоило и упоминать. Но уже возникает некоторое сомнение, имеем ли мы налицо действительно подлинную (художественную) фактуру. Ведь сохранность головы Гермеса не безупречная, и время наложило на нее и свою фактуру. Наконец, волосы ее (а в этом сходятся большинство исследователей) были покрыты позолотой; это тоже необходимо было учесть. Далее, еще большим сомнениям можно подвергнуть характеристику работы. О каком грубом инструменте говорит автор? Если под ним он подразумевает «шпунты» (противопоставляет же он их «стамеске», которою, к слову сказать, скульпторы никогда до сих пор не работали по мрамору), то никаких следов их мы не имеем. Если же он подразумевает вообще более тонкие инструменты, то с уверенностью можно сказать, что именно ими и сработаны окончательно волосы Гермеса там, где они были закончены. Если не считать эти недочеты существенными, то совершенно недопустимым является дальнейшее заключение автора. Дело в том, что мы имеем одну только работу Праксителя, которую имеем основание считать подлинной его работой. Очевидно, что при столь скудных данных, какое представление мы можем иметь о фактурах мастера? Не можем же мы предположить, что в его колоссальном œuvr'е все волосы сработаны с одинаковой фактурой, когда само разнообразие их в природе не позволило бы работать их одним приемом, и еще столь необычным, как описывает его автор. Прибавлю к этому, что если мы имели бы налицо момент разительного сходства фактур, то и тогда это могло бы быть только одним из данных

в ряде более существенных доказательств. Но что можно вывести на основании различия при всех указанных данных? Однако автор не считает даже нужным оспаривать доводы Фуртвенглера. Одно несходство трактовки волос категорически решает для него вопрос. «Так, на основании показаний пластической фактуры можно бывает отвести ложную атрибуцию или же, в противоположном случае, подтвердить правильную», — заканчивает категорически свой «показательный» пример Недович. Добавим, что при таких приемах атрибуции нетрудно, при желании, перевернуть вверх дном все музейные каталоги.

Я останавливался так часто на работах Д. Недовича, т. к. это единственная у нас работа искусствоведа по фактуре в скульптуре, если не считать книги В. Маркова, не претендующей на теоретическую разработку вопроса. К сожалению, научная интерпретация Недовичем мысли Маркова только запутывает и всю проблему материала, единственный путь к разрешению которой — четкое разграничение отдельных элементов скульптуры и изучение их в порядке научного анализа.

Скульптура

В ряду пространственных искусств скульптура является художественной организацией объемной массы, как живопись — плоскости, а архитектура — пространства. В отличие от живописи, ее объемность всегда реальна, в отличие от архитектуры — она воспринимается как непрерывная масса (даже тогда, когда физически она бывает полой).

Скульптура всегда — трехмерное физическое тело, воспринимаемое и создаваемое нами на основе физических и психофизических законов восприятия всякого трехмерного тела, определяемое соотношением зрительных и тактильных впечатлений. Как для возможности тактильных и моторных восприятий требуются известные условия (непосредственный контакт с телом или посредственный — через зрение), так свет является необходимым условием для зрительного восприятия. В далевом образе трехмерность тела (форма) осознается через видимую светотень, и при одинаковой форме контрасты ее будут тем сильнее, чем концентрированнее и интенсивнее источник света и чем менее рефлектирует поверхность тела. При равных условиях света светотень определяется степенью сложности и контрастности формы, но контрасты света и тени действуют всегда сильнее контрастов формы. Благодаря постоянному изменению в направлении и интенсивности источника света вытекает многообразность в зрительном восприятии скульптуры, аналогичная многообразности ее от изменения точки рассмотрения.

Особенности нашего восприятия третьего измерения (меры глубин) обусловливают возможность и закономерность в скульптуре особого вида организации объема, в отличие от «круглой скульптуры» называемого «рельефом» (барельеф, горельеф).

Художественной организацией объема создается форма, плоскостями и линиями силуэта отграничиваемая от окружающего пространства. Она всегда воспринимается нами в связи с тем материалом, который ее заполняет. Форма и материал — основные (формальные) элементы скульптуры и находятся, как и прочие ее элементы, в неразрывной связи и во взаимодействии, относительно и условно расчленяемые и изучаемые в порядке научного анализа.

С точки зрения построения, всякая скульптурная форма является относительным приближением к двум основным конструктивным типам, которые мы условно назовем Пластикой и Ваянием. Конструктивная форма Пластики — свободно (согласно законам развития художественной формы) развивающаяся в пространстве форма. Конструктивная форма Ваяния развивается в замкнутом, определенном пространстве стереометрической формы, ее

выражает и ею организуется. Это путь от объемной массы к оформленному материалу, от впечатления к осязанию, от доминирования зрительного восприятия к существенной роли тактильных [ощущений], от прерывной акцентированной формы к полноте формы, от динамики к статике. В пределах этих основных конструктивных форм каждая форма займет свое место в длинном ряду, где на краях его будут наиболее яркие выражения конструктивной формы Пластики, с одной стороны, с другой — Ваяния. Тезы и антитезы развития художественной формы.

Первые мы найдем в современном импрессионизме, барокко, эллинистической скульптуре. Вторые — в греческой архаике, египетской скульптуре и постимпрессионистическом периоде. Связующие звенья — в готике, классической Греции, Ренессансе. Из существа этих конструктивных форм вытекает склонность конструктивной формы Пластики к началам живописи, а конструктивной формы Ваяния — к архитектуре *.

Форма реализуется в материале. Им может быть всякая масса, технически годная к оформлению, рассматриваемая в скульптуре как комплекс свойств и качеств и вытекающих из них конструктивных возможностей, что составляет «содержание» каждого материала. «Содержание» материала является средством художественного выражения, и этим определяется его активная роль в синтезе художественного объекта.

Это «утверждение» материала — в противоположность его «преодолению», когда он является пассивным носителем формы и «содержание» его не способствует оформлению, а в той или иной степени может противоречить осуществляемой в нем форме.

В истории скульптуры мы видим, что всегда «утверждается» (активен) тот материал, который является по своему «содержанию» наилучшим выразителем господствующей в стиле определенного времени формы, и ею (формой) «преодолеваются» (пассивны) остальные, по содержанию своему ей противоположные.

В понятие «содержания» материала войдет, во-первых, наше представление о его свойствах как физического тела: это будет его структура (представление о его плотности и весомости) и реакция на свет (светопроницаемость и цвет). Во-первых, воздействие на нашу психику: ассоциации и эмоции, возбуждаемые материалом, влияние заложенного в нем ритма, сопротивление материала. По объему своего содержания природные материалы могут быть весьма различны. Оно может быть искусственно изменяемо и выявляется техникой обработки.

Под техникой подразумеваются способы физического воздействия на материал и их организация в целях художественного оформления. Оно осуществляется через непосредственный или опосредованный, через инструмент,

* У нас обычно скульптура именуется и пластикой и ваянием. Рациональнее поставить общим понятием понятие «скульптурной формы», включив в нее формы пластики и ваяния, не приурочивая их к материалам бронзы и камня. Плиний пластикой называет всю скульптуру из бронзы, а ваянием — скульптуру из камня.

контакт художника с материалом, что будет художественной техникой, в отличие от механической подсобной техники, характерной чертой которой является отсутствие направленности художественной воли (отливка из металлов, терракота). Основными элементами художественной техники будет «заполнение» материалом искомой формы или «удаление» из данной массы материала не входящей в нее части. Это будет «лепка» и «рубка» с их видоизменениями (резьба, чеканка, техника торевтики) и организация их в разные системы.

Если положить в основание классификации материалов признак соответствия содержания его с конструктивной формой, то они расположатся в соответственном последовательном порядке, начиная от жидкой глины до пород гранита — лучших выразителей типичных форм Пластики и Ваяния.

Форму и материал мы воспринимаем через поверхность, и организация поверхности художественно оформленного материала будет фактурой вещи. Она непосредственно воздействует на форму и материал, и ее разнообразные виды определятся, с одной стороны, материалом и техникой обработки, с другой — индивидуализирующей их личностью художника и стилем эпохи. Материалы утилизируются и в виде комплексов, где они взаимодействуют друг с другом, противополагаясь (хризоэлефантинная техника), просвечивая (майолика) или заглушая один другого (полихромное дерево).

Особым видом скульптуры является полихромная скульптура — скульптурно-живописное соединение. Полихромия возникает или из чисто натуралистических тенденций, или, при условной раскраске, из факта большего действия красочных контрастов, чем светотеневых (Гильдебранд), и, таким образом, раскраска играет роль корректива освещения, что крайне существенно для восприятия на дальних расстояниях, а как выразитель глубинных представлений — воздействует и на самую форму.

О величине реальной и изображенной

Реальная величина есть представление наше о величине данной скульптуры, как любого физического тела. Определяем сравнением с другими знакомыми нам предметами, главным образом, с величиной собственного тела, той единицей меры, тем аршином, который мы всегда носим при себе, измеряя им весь окружающий нас мир. Реальная величина может не совпадать с математической; последняя определяется сравнением единицы меры с самим телом, тогда как реальная величина получается подсознательным сравнением ее с представлениями о данном теле. Если мы имеем два тела одинаковой формы, но одно из них белое, а другое черное, то первое будет казаться нам больше второго. Реальная величина их будет различна, при равной математической. Нас не должна смущать странность терминологии, прилагающей понятие реального к иллюзии, т. к. в искусстве будет реальностью кажущаяся величина,

а не математическая. Поэтому и всякое измерение циркулем с искусствоведными целями страдает уже тем недостатком, что измеряется не та величина, которая учитывается искусством *. Мы обычно отождествляем действительную художественную (реальную) величину с действительной математической, не предполагая возможности разницы. Между тем, бюст в «натуральную величину» на самом деле больше размеров модели. В противном случае, он будет казаться нам меньше «натуры». Мы всегда имеем ясное и определенное представление о реальной величине. Какие бы импульсы мы ни получили бы еще от художественного произведения, способные изменить ее кажущуюся величину, мы никогда не можем отрешиться от нее вполне, но в памяти она может претерпеть значительные изменения под влиянием ряда условий. Указанная Гильдебрандом возможность потери представления действительной величины (потеря масштаба) возможна при исключительных условиях: чтобы трава казалась нам лесом, требуется не только изоляция от окружающего, но и усилие воли, направленное к воображаемому уменьшению масштаба своего тела. Разница понятий реальной и математической величины выясняется еще на примере больших монументальных скульптур, предназначенных на большую высоту и воспринимаемых нами на большом расстоянии. Вблизи, в мастерской скульптора, они не дадут нам вовсе представления об их реальной величине, как искаженными явятся все соотношения форм. Мы просто их не увидим, как не увидим, в сущности говоря, и самого художественного произведения как такового **. Она определится, когда статуя будет поставлена на место, с той точки зрения, с которой она будет видна как целое художественное произведение, во всей своей полноте. То, что мы увидели в мастерской, было ее математической, а не действительной художественно (реальной) ее величиной.

Изображенная величина — это та величина, которую художник хотел бы подать зрителю как реальную. Это изображение реальной величины. Небольшая статуэтка может, например, восприниматься нами как образ монументальной скульптуры. Но при этом мы не теряем представления о ее реальной величине. Вот почему мы и не видим ее никогда действительно большой. Последнее могло бы произойти в том только случае, если мы могли бы совсем изолировать статую от окружающей среды и вполне аннулировать значение меры своего тела. Тогда изображенная и реальная величина совпали бы.

1923 г.

*
Учет математической величины может, очевидно, с пользой применяться при музейной регистрации скульптуры.

**
См. анекдотические рассказы о приеме заказчиками работ Донателло в его мастерской.

Краткий очерк московской скульптуры[1]

Мне хотелось дать интересующимся судьбами русской скульптуры краткий очерк тех страниц ее истории XVIII и XIX веков, которые тесно связаны с Москвой. Понятно, московскую скульптуру нельзя рассматривать как отдельную художественную школу. Она разделяет общую судьбу русской скульптуры, вся жизнь которой в течение этих двух веков развертывается в новой столице. Но не вправе мы и смотреть на нее как на одно только провинциальное ее проявление. Всматриваясь в нее внимательнее, мы видим, что это словно росток, вышедший наружу далеко от основного корня, выращенный уже в других условиях, питаемый другой почвой, почвой, на которой некогда развилось и умерло исконное самобытное русское искусство, и несущий на себе своеобразный отпечаток, отличающий его. Это бросается в глаза не только по отношению к периоду, заполняющему первую половину XIX века, тесно связанному с именем Витали, но своеобразный московский колорит чувствуется и в течение всей второй половины XVIII века. Даже заказанные на стороне вещи, ничего общего в происхождении своем с Москвой не имеющие, выглядят здесь словно другими. Нигде в России посредством их не были созданы такие своеобразные художественные ситуации, какими являются нижняя церковь Богоявленского монастыря[2] и старая церковь Донского[3].

Я далек от мысли переоценивать художественное значение, а в особенности самобытность не только московской, но и вообще русской скульптуры, но не надо забывать, что при всем нашем провинциализме по отношению к Западу русские скульпторы сумели создать вещи высокого художественного, европейского уровня, не только вошли в художественную культуру Запада, но и переработали и изжили ее по-своему. Трагедия их жизни была не в недостатке дарования или отсутствии мастерства, а в том, что у себя на родине они всегда были одиночки, лишенные необходимой опоры в художественной культуре своей страны, и в тяжелых условиях быта и в нужде несли на своих плечах ту тяжесть, от которой в значительной степени были избавлены их заграничные собратья.

Вспомните для XVIII века жизнь Шубина, тяжелые дни его старости, смерть в нищете. В начале XIX века Гальберг пишет: «художники русские уступают чужеземным только в славе и в выборе предметов: ибо (я говорю о скульпторах) чем их занимают у нас? Какой-нибудь кариатидою на случай, барельефом или статуею к спеху — работами, служащими по большей части для украшения

1
Статья была прочитана в качестве доклада на заседании ГАХН в 1925 году. Впоследствии, в 1937 году, скульптору было предложено ее опубликовать. Но к этому моменту она требовала некоторых уточнений и доработок. В. Н. Домогацкий не имел на это времени и от публикации отказался.

2
Собор бывшего Богоявленского монастыря (проезд Куйбышева, б. Богоявленский переулок) — 1693—1696 гг. Принадлежит к постройкам московского барокко. В интерьерах сохранились барельефы начала XVIII века.

3
Старый собор Донского монастыря, построенный в 1591—1593 гг., с трапезной и приделами 1673—1679 гг. и шатровой колокольней конца XVIII века, назывался так в отличие от собора, построенного в 1684—1689 гг.

какого-нибудь строения и, по большей части, определенными на такую ужасную вышину, что их никто там не увидит и сверх того еще вся сия работа отдается не тому, кто способны хорошо ее сделать, а тому, кто может сделать дешевле» [4], — и далее, говоря о Петербурге: — «многие ли знают, что там живет один из первых скульпторов на свете? Кто знает его произведения? Кто из питерцев был когда-либо в мастерской Мартоса?» [5] Для более позднего времени Рамазанов дает нам яркую характеристику художественной жизни виталиевской Москвы с грустной повестью о гибели талантливого Тимофеева из-за невозможности применить свои силы, о нужде, заставлявшей Витали убегать по субботам от расплаты со своими формовщиками [6], а самого Рамазанова мечтать о малой обеспеченности и том времени, когда он в состоянии будет расстаться со всеми «комиссиями построения храмов и дворцов».

4
Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818—1828.— Приложение ко II тому «Вестника изящных искусств». СПб., 1884, с. 69.

5
Там же, с. 163. (Из письма А. Х. Востокову от 30 ноября 1827 г. у Гальберга: «...многие ли знают, что там живет один из первых (не говоря — первый, чтоб не назвали пристрастным к учителю...)»

6
Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. М., 1863, с. 10—12.

Наибольшие художественные достижения в живописи, как неоднократно отмечалось, мы имеем в области портрета. В скульптуре кроме портрета была еще область, в которой меньше сказывалось то, о чем писал Гальберг, к тому же близкая русской душе конца XVIII и начала XIX века, — это надгробная скульптура. Оборванная мною выдержка из письма Гальберга кончается словами: «занятие для них (скульпторов) самое возвышенное, способнейшее для открытия их дарований и познаний, есть какой-нибудь надгробный памятник» [7].

7
Скульптор Самуил Иванович Гальберг.., с. 69. (Из записной тетради.)

В этой области, как и в портретной, условия для проявления себя были более благоприятными. В Москве мы имеем ряд первоклассных образцов этого рода. Что касается скульптурного портрета, необходимо, кстати, отметить одну характерную его черту. Если существование живописного портрета обусловливалось не только одним честолюбием заказчика, но вытекало из жизненной потребности сохранения памяти о лице в семейной реликвии, то скульптурный портрет всегда носил на себе, в большей или меньшей степени, отпечаток увековечения и прославления. В XVIII веке он еще близок в этом смысле к живописному. Его работают обычно с натуры, бюсты чередуют портреты [8], он жизнен. Так работал Шубин. В середине XIX века бюст часто уже заказывают не раньше, как через несколько лет после смерти модели, работают его с маски, рисунков и живописных портретов. Таковы в Москве бюст Гоголя Рамазанова — работал через два года после смерти с маски, им же самим снятой, и его же бюст Г. А. фон Цеймерн Исторического музея [9]. К концу же века это уже не портрет, а нечто вроде комнатного памятника какому-нибудь основателю или благотворителю с сомнительным сходством, безжизненного, официального, как официально его происхождение. Прославительный характер приписывается бюсту в широких кругах еще и в наши дни.

8
Имеется в виду, что официальные заказные бюсты репрезентативного характера, в которых портретные черты изображенного иногда сильно идеализировались, в XVIII веке еще выполнялись, как правило, с модели, сработанной скульптором непосредственно с натуры.

9
В настоящее время оба этих бюста находятся в Государственной Третьяковской галерее.

Большинство находящихся в Москве портретов — не местного происхождения. Последние появляются только со времени Витали и Рамазанова. Все бюсты XVIII и частью XIX века сработаны в Петербурге и, переезжая на покой в Москву — этот «всеобщий инвалидный дом всех российских дворян» [10], — московская знать перевозила с со-

10
Это определение принадлежит Н. Г. Левшину, автору записок, изданных под заглавием «Домашний памятник» (напечатано в «Русской старине» в 1873 году).

бой и свои скульптурные портреты. Иногда они имеются там и там, интерпретированные в разных материалах. Бюст Ив. Вас. Гудовича работы Гишара (1810 г.) — мрамор в Москве (Исторический музей), бронза в Петербурге. Попадается много гипсовых слепков, как в Никольском-Урюпине. Иногда с мраморного экземпляра просто отливали бронзовый слепок: так, с известного мраморного бюста А. М. Голицына работы Шубина (Третьяковская галерея) бронзовщиком Laitié был исполнен бронзовый бюст, сильно исказивший оригинал плохой отливкой и чеканкой. Поставленный на подставку<...> с другим поворотом головы он воспринимается за самостоятельную работу... [11]

К портретам надо прибавить и ряд других скульптур не местного происхождения. Сделаем короткий их перечень, чтобы перейти к московской скульптуре в более тесном смысле слова.

Самые ранние вещи: фигурная резьба верхней церкви Богоявленского монастыря и известная скульптура Дубровицкой церкви типа итальянского барокко, приписываемые Врангелем Конраду Оснеру (1669—1747).

В нижней церкви Богоявленского монастыря есть надгробие Григория Дмитриевича Юсупова (1676—1730) с любопытным портретным медальоном, очевидно, работой неумелого местного скульптора, относящейся к тридцатым годам (старый гипсовый слепок с него есть в Архангельском). К шестидесятым годам — надгробие Мих. Мих. Голицына (1685—1764), поставленное в 1765 году, — красивый образец раннего классицизма с мраморным портретным медальоном неизвестного автора (вероятно, Rossica) [12]. Есть еще два бюста, оба датированные, А. Голицына (в Голицынской больнице), 1764 года, работы итальянского скульптора, о пребывании которого в России нам ничего неизвестно, Bartolomeo Cavaceppi [13] (1716—1799), и красивый бюст Разумовского [14], датированный 1766 годом, André Lebrun.

Семидесятые годы интересны для нас появлением в Москве двух горельефов Гудона, как отметил Ю. Шамурин, в большей или меньшей степени влиявших при сооружении многих памятников московских кладбищ. Их темы разрабатываются не только патентованными скульпторами, но получают широкое распространение в рыночной скульптуре. Московские кладбища наполнены примитивами наших скульпторов-самоучек, в песчанике и известняке изображающих плакальщиц и гениев с потушенными факелами. Горельефы эти были поставлены Голицыными в 1774 году как надгробия их предков, недавно перед тем скончавшегося (в 1768 г.) Алексея Дмитриевича Голицына и сподвижника Петра I — Мих. Михайловича, ум. в 1730 г: [15].

К 70-м годам относится, очевидно, и работа И. Семельхага (J. Semelhag) в старой церкви Донского монастыря на могиле П. М. Голицына (1738—1775) [16], высмеиваемая Рамазановым.

Из портретной скульптуры два бюста Екатерины II: M. Collot 1771 г. и В. Cavaceppi 1772 г. [17] и семь работ Шубина. Самая ранняя, датированная 1773 годом, — известный бюст Александра Михайловича Голицына из Голицынской больницы (Третьяковская галерея). Это одна

11
Находится в ГТГ. Происходит из бывшего имения Голицыных Дубовицы. Отливал Laitié — французский скульптор и чеканщик (1782—1862), много работавший для Версаля и известный в конце царствования Людовика XVI. Ученик Dejoux.

12
Об этом надгробии см. в статье *Ю. Шамурина* «Московские кладбища» в издании «Москва в ее прошлом и настоящем», вып. 8, М., 1911, № 7—9, с. 95—96.

13
Bartolomeo Cavaceppi (1716—1799) — итальянский барочный скульптор. Работал для виллы Albani. С 1782 года член Академии св. Луки. Друг Винкельмана, в сопровождении которого совершил путешествие в Германию, где выполнил портрет Фридриха Великого.
Портрет А. М. Голицына (мрамор, 1764) его работы был на выставке «У истоков русской живописи». В каталоге выставки (М., 1925, № 10) он значится собственностью ГТГ. В настоящее время находится в ГМИИ.

14
Бюст К. Г. Разумовского (мрамор, 1766) находится в Государственной Третьяковской галерее (до 1925 года находился в Гос. Историческом музее; происходит из коллекции графа Уварова в Поречье).

15
Надгробия Голицыных были заказаны Ж.-А. Гудону (1741—1828) русским посланником во Франции А. М. Голицыным и выполнены в Париже. Установле-

из первых работ 33-летнего Шубина по возвращении его из Италии, относящаяся к лучшим его вещам. К следующему году относится подписанный и датированный бюст Ив. Гр. Чернышева, вероятно, к тому же году и брата его Захара (вторая работа не подписанная, но значительно интереснее первой). Далее, подписной, датированный 1778 г. бюст Ив. Сидор. Барышникова из собрания Щукина; там же бюст неизвестного, воспроизведенного у Врангеля (не подписной) [18].

Недавно попали в Исторический музей два подписных портрета невыясненных еще лиц, датированных оба 1779 годом [19]. Один из них, так же как и бюст Захара Чернышева, не уступает портрету А. М. Голицына. Работ, датированных более поздним временем, в Москве имеется еще две: Екатерина II 1788 года, бронза, Третьяковская галерея. Там же теперь находится взятый мной из Гос. фонда бюст неизвестного (типа Голицыных), датированный 1800 годом [20]. Это одна из последних работ шестидесятилетнего слепнувшего Шубина. Некоторые особенности поверхности мрамора наводят на мысль, не была ли она свидетельницей пожара его мастерской, с которым прекращается его художественная деятельность.

С восьмидесятых годов Москва начинает пользоваться для своих монументальных работ уже услугами наших русских скульпторов из той первой их группы, которую воспитала Академия при помощи Жилле и, послав их доучиваться в Париж и Италию, по возвращении в академическое лоно заставила их обслуживать художественные потребности столицы.

Самая ранняя, датированная 1780 годом, — барельеф Ф. Гордеева над могилой Натальи Михайловны Голицыной. К 1782 году относятся два известных горельефа 32-летнего Мартоса: над могилой Марфы Петровны Собакиной и Софьи Семеновны Волконской (урожд. Мещерской) — все три в старой церкви Донского монастыря [21], а к рубежу века — известный гордеевский памятник основателю Голицынской больницы [22]. На последних работах подробно останавливаются и Врангель и Шамурин. Это бесспорно лучшие вещи конца века. Они любопытны нам еще тем, что, как и горельефы Гудона Богоявленского монастыря, поставлены внутри храма, а барельеф могилы Собакиной — даже непосредственно перед алтарем. Такого сочетания мы не встречаем больше нигде; его допустила только «республика» московская, вольтерьянский дух ее. И удивительное дело, античные боги и православные святые художественно ужились вполне.

Параллельно с перечисленными памятниками конца XVIII века, большинство которых не московского происхождения, горельефы же Гудона мы не можем причислить даже к Rossica, есть ряд вещей определенно местного происхождения.

В Москве издавна существовали скульптурно-декоративные мастерские с иноземными и русскими мастерами-самоучками. О деятельности их мы знаем слишком мало. Для выявления работ этого типа, не высоких художественно, но очень интересных как отображение эпохи

ны были в нижней церкви Богоявленского монастыря. Памятник Михаилу Михайловичу Голицыну (1665—1730), выдающемуся петровскому генерал-фельдмаршалу, участнику всех крупнейших сражений в Северной войне 1700—1721 гг., — плоский пристенный пирамидальный обелиск с горельефной фигурой крылатого Марса, держащего угасший факел жизни; памятник Алексею Дмитриевичу Голицыну — стела с горельефным изображением тоскующей богини Фемиды. Оба эти надгробия в настоящее время находятся в экспозиции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева (ГНИМА).

16
В атрибуцию этого памятника внесены существенные поправки, касающиеся, главным образом, даты его исполнения: не 1775 (как у *Врангеля Н. Н.* — «История русского искусства», под ред. И. Грабаря, СПб., 1915, т. V, с. 141), а 1783 (*С. К. Исаков*. Федот Шубин. М., 1938, с. 124). Что касается авторства, то Исаков приводит документы, из которых следует, что контракт на выполнение этого памятника с А. М. Голицыным был подписан Ф. Шубиным в 1782 году. Первый пункт контракта гласил, что Шубин обязан «точно во всем придерживаться модели, присланной из Парижа». Скульптор Я. И. Земельгак (1751—1812) был приглашен Шубиным в качестве компаньона в работе над памятником и явился основным его исполнителем, что следует из его подписи на пьедестале («J. Semelhag») и большой суммы денег, полученной им от Шубина за работу. В качестве автора первоначального проекта О. П. Лазарева называет имя Ж.-А. Гудона (Русский скульптор Ф. Шубин. М., 1965, с. 66—67). Находится в экспозиции ГНИМА (перенесен из старой соборной церкви Донского монастыря).

17
Оба находятся в ГТГ. Бронзовый барельефный портрет Екатерины II работы М.-А. Колло (1748—1821) поступил в 1919 году от Фонда национальных музеев (происходит из коллекции кн. Н. Б. Юсупова в Архангельском). Мраморный бюст работы Б. Кавачеппи поступил в 1927 году через Гос. музейный фонд из б. Голицынской больницы.

18
Все — в Гос. Третьяковской галерее.

19
Один из двух указанных портретов — портрет Петра Григорьевича Чернышева (1712—1773), находится ныне в Гос. Третья-

и московского стиля, могли бы помочь только соответствующие архивы. Ремесленная скульптура более русская, более московская.

Первый скульптор, которого мы вправе уже называть московским, — Гавриил Замараев. Он первый из академических скульпторов довольно продолжительное время работал в Москве в скульптурно-декоративных мастерских Пено, приехав из заграничной командировки. Это было, вероятно, в начале восьмидесятых годов, т. к. к этому времени относятся его две больших статуи воинов, стоявших у подъезда казаковского генерал-губернаторского дома (окончен в 1782 г.). Работы эти не сохранились. Биография его мало выяснена, неясно и его художественное лицо. Даты его 1760—1823 гг.[23]. В 1779 году — 1-я золотая медаль за «Проклятие Хамово». Самая большая работа в Москве — барельефное панно церкви Шереметевской богадельни (б. Шереметевский странноприимный дом)[24] — относится, вероятно, к концу 90-х годов. До конца ли жизни прожил в Москве Замараев, нам неизвестно. Шамурин приписывает ему ряд памятников московских кладбищ, основываясь, кажется, исключительно на стилистических данных. Наиболее поздние — незначительный медальон на могиле М. М. Хераскова (ум. 1807 г.). Наибольший интерес представляют известный памятник Донского монастыря на могиле И. И. Козлова (ум. в 1787 г.) и красивое надгробие Л. Д. Давыдова (ум. в 1801 г.) — любопытные образцы раннего классицизма, но принадлежность их Замараеву не может быть доказана. С тем же правом можно приписать ему и погибшую почти ныне гипсовую группу надгробия Михаила Родионовича Хлебникова 1796 года на Лазаревском кладбище и мраморный памятник В. А. Небольсину (1803 г.) Донского монастыря. У Рамазанова мы не встречаем совсем имени Замараева. Кроме него, никто из петербуржцев не работает в Москве в довиталиевское время, исключая, понятно, известного Б. И. Орловского, который между 1807 и 1814 годами находился в мастерской Сантина Петровича Кампиони[25] в качестве подмастерья.

К этому периоду мы должны отнести надгробные памятники П. И. Яковлева 1809 года и И. А. Алексеева 1816 года в Донском монастыре — неизвестного автора и работы Демута[26]. Относительно последнего надо заметить, что Шамурин приписывает ему барельеф на памятнике Е. И. Барышниковой (1806 г.)[27], ссылаясь на показания Рамазанова. Но Рамазанов говорит о «фигуре Демута на памятнике Барышникова». Таковой памятник Ив. Ив. Барышникову с женской фигурой, склоненной над крестом, имеется в Донском монастыре[28] (как раз рядом с могилой Е. И. Барышниковой). Фигура эта повторена на могиле Н. П. Шульгиной Даниловского монастыря. Ее Шамурин приписывает неизвестному автору. К 10-м годам относится памятник в церкви Архангела Михаила Донского монастыря работы С. Пименова[29].

В 1812 году ставится в Благородном собрании бронзовая статуя Екатерины II Мартоса, а в 1818-м он приезжает в Москву вместе с Тимофеевым для постановки «Минина и Пожарского».

ковской галерее, сзади, на правом плече подпись: «F.P. Schoubine St.P., 1779»; происходит из имения Чернышевых-Кругликовых в Яропольце, так же как и портреты Захара и Ивана Чернышевых; на выставке «У истоков русской живописи» экспонировался под названием «Неизвестный в латах» (каталог № 3). Второй портрет, под названием «Неизвестный в латах» (подпись: «F.P. Schoubine 1779»), находится в Гос. Историческом музее.

20
Портрет Федора Николаевича Голицына (1751—1837), племянника И. И. Шувалова, бывшего владельца подмосковного имения Петровское (сзади подпись: «Ф. Шубин 1800 г.»; происходит из имения Голицыных «Петровское»).

21
Все три надгробия находились в старом соборе Донского монастыря. В настоящее время надгробие Н. М. Голицыной (серый мрамор, 1780) перенесено в экспозицию ГНИМА (отлив с него в бронзе, выполненный В. В. Лукьяновым в 1956 году, находится в Государственной Третьяковской галерее). Туда же перенесено надгробие М. П. Собакиной (мрамор, 1782. При изъятии из стены старого собора получило значительные трещины и лишилось гранитной рамы). Надгробие С. С. Волконской (мрамор, 1782) находится в Государственной Третьяковской галерее. Вещь также утратила свое обрамление.

22
Надгробие Д. М. Голицыну (мрамор, гранит, 1799) также перенесено в экспозицию ГНИМА. (Бюст Д. М. Голицына выполнен австрийским скульптором Ф. Цаунером.) Первоначально памятник находился в церкви при Голицынской больнице.

23
Гавриил Тихонович Замараев (1758—1828) — ученик Н. Жилле и Ф. Гордеева; окончил Академию художеств в 1779 году, получив командировку в Париж, где работал в Парижской Академии. В Россию вернулся в 1784 году. Работал в Москве. Известны его рельефы на старом здании университета, Останкинском дворце, Шереметевском странноприимном доме. Ему приписываются надгробия И. И. Козлову (1788), Л. Д. Давыдову (1801), В. А. Небольсину (1803), медальон на могиле М. М. Хераскова (1807 — Некрополь Донского монастыря), В. Я. Жигиреву (1803, Андроников монастырь), А. А. Хованской (Новоспасский монастырь), А. В. Римскому-Корсакову (старый собор Донского монастыря) — ныне все в ГНИМА.

Теперь мы можем перейти к Витали, скульптору с уже определенным «московским отпечатком», сыгравшему большую роль в ее художественно-скульптурной жизни. Главным источником для изучения его, а также предыдущего и последующего периодов, обнимающих полстолетия, является литературная деятельность Н. Рамазанова: его записки, письма, дневники[30], и, наконец, изданный им в 1863 году сборник — «Материалы для истории Художеств в России».

Все это достаточно известно, и мне не приходится останавливаться на том, как ярко развертывается перед нами весь художественный уклад жизни того времени, как маленькой бытовой черточкой, одной случайно брошенной фразой воскресает перед нами целая художественная эпоха, и мы в силах, благодаря этому, ближе подойти к чуждым нашему современному художественному сознанию формам и через них проникнуть в глубокие тайники уже отжитой нами художественной культуры.

Мне хотелось бы только указать на некоторые [оговорки], которые необходимо сделать при чтении Рамазанова. Прежде всего надо указать, что биография Витали и все, что касается его в описании приезда К. Брюллова в Москву в 1835 году, писано Рамазановым по рассказам его московских друзей: любителя Е. И. Маковского, Тропинина и других. Лично ему не удалось повидать его в свой приезд в 1839 году, но, вероятно, он познакомился с ним в Петербурге потом, когда был в его мастерской при постройке Исаакиевского собора. В дневник он занес только чувство зависти, возбужденной видом двора его дома на Чистых прудах, заваленного мрамором, и досаду на московскую привычку послеобеденного сна, помешавшую его свиданию. Показания его вообще очень не точны. Бросаются в глаза ошибочные атрибуции, когда трудно было, даже при беглом осмотре памятника, не заметить подписи: так, барельеф на могиле Натальи Михайловны Голицыной с бросающейся в глаза подписью Ф. Гордеева приписан Мартосу. Еще более странная ошибка с известным гордеевским памятником Голицынской больницы: он тоже приписан Мартосу. С осторожностью надо относиться к характеристикам и критике не существующих теперь работ. Надо учесть его художественные тенденции и идеалы и отношение к скульптуре всего его поколения. Небольшая выдержка из его дневника даст достаточное представление. Осматривая в Москве в 1839 году Василия Блаженного, он заносит в дневник: «Умудрил Бог какого-то смертного в царствование Иоанна Грозного построить вместо церкви судок с перешницей и горчичницей и с другими посудинами. Оно и точно оригинально, но сердцу не легче. О Греция, Греция! В тебе взошло солнце изящных искусств, в тебе же оно и закатилось. Мы дети, и дети старшие; но у нас другое на уме и потому, Греки, трудно, очень трудно быть нам так же как и вы изящными. Искусство есть удел светлого неба Эллады, мы только парниковые художники»[31]. Со старым исконным русским народным искусством давно уже порваны все связи. Даже примесь восточной крови (дед Рамазанова был перс) не помогла ему принять Ва-

24
Ныне Научно-исследовательский институт скорой помощи им. Н. В. Склифосовского (Колхозная пл., 3). Здание Странноприимного дома было сооружено в 1794—1807 гг. на средства графа Шереметева в память о его рано умершей жене, бывшей крепостной актрисе Прасковье Ковалевой-Жемчуговой, по проектам архитекторов Дж. Кваренги и Е. Назарова.

25
Сантино Кампиони (сын Пьетро Кампиони) — итальянский мраморщик, державший в Москве скульптурно-декоративную мастерскую. Умер в 1847 году. «Мраморному делу» обучался в Петербурге у Боло. С 1795 года постоянно жил в Москве. Много работал по отделке Архангельского и Останкинского дворцов. Как указывает Н. Рамазанов, в 1841 году им была приобретена мастерская И. П. Витали со всем ее оборудованием в момент отъезда последнего в Петербург.

26
Надгробие И. А. Алексееву считается работой И. П. Мартоса (Некрополь Донского монастыря).

27
Надгробие Е. И. Барышниковой (конец первого десятилетия XIX в., Некрополь Донского монастыря) считается работой В. И. Демут-Малиновского.

28
Фигура в надгробии И. И. Барышникову (1829, Некрополь Донского монастыря) считается повторением надгробия В. Д. Новосильцеву (Голицынская усыпальница, ГНИМА), незадолго перед тем выполненного Демут-Малиновским. Незначительные изменения внесены лишь в аксессуары. Надгробие Н. П. Шульгиной (1828, Данилов монастырь) является повторением того же памятника. По той же модели отлита скульптура памятника А. С. Грибоедову в Тбилиси на горе Мтацминда (также с внесением незначительных изменений в аксессуары); последний отлив этой статуи Демута был выполнен для надгробия С. П. Кампиони (ум. в 1847 г.; М., Введенское кладбище).

29
Надгробие М. М. Голицыну, 1810 г. — в ГНИМА.

30
«Дневник и записки Н. А. Рамазанова» опубликованы в Русском художественном архиве (М., 1892; вып. I, с. 16—21; вып. II, с. 81—86; вып. III, с. 141—151). Описание его заграничной поездки содержится в письмах к родным, опубликованных под общим названием «Русский художник за границей в сороко-

вых годах» в «Русском вестнике» за 1887 год (издано и отдельным оттиском).

31
Русский художественный архив. М., 1892, вып. III, с. 149.

силия Блаженного. Еще в XVII веке оно умерло, или, точнее, начало процесс своего художественного умирания. Умирало, как умирают художественные организмы, медленной, тягучей смертью. Еще в наши дни, в глухих уголках дальнего Севера оно влачит бесплодные дни своей глубокой старости. Последние искры его еще тлеют в работах последних палехских иконописцев. Но они уже беспомощны без просвещенного художественного водительства; бессильны передать кому-либо свои традиции, художественно полуслепые.

Ни разу на протяжении двух наших веков мы не заметим влияния допетровской скульптуры, даже в Москве, где в ремесленной скульптуре долго еще мы видим следы старого искусства. Пути к новому искусству были давно найдены, еще при Алексее Михайловиче. Любимой иконой патриарха Никона, его келейной иконой, возглавлявшей его могилу согласно его посмертной воле, был довольно глубокий полихромный рельеф западного происхождения. С того же Запада пришли и античные идеалы, постепенно переродившиеся ко времени Рамазанова в какой-то антично-академический гипноз, и им в одинаковой степени заражено все наше культурное общество. Подход к скульптуре еще долго спустя был всегда иной, чем к другим искусствам. Критерием, в сущности говоря, было одно только сходство с античностью: «Чего у греков нет, то нетерпимо в ваянии как безобразие», — категорически заявляет Фет , в обстоятельной, очень характерной критике на статую С. Иванова «Материнская любовь» (в 1866 году) [32]. Но сходство это ограничивали одной только внешней стилистической шелухой. Когда в 1836 году появились «Парни» Логановского и Пименова, Пушкин приветствовал их стихами. Это два гекзаметра — пожалуй, только это и можно сказать про них. Такими же пустыми гекзаметрами, без всякого античного или другого какого-либо художественного содержания, был не только ряд играющих во всякие простонародные игры «Парней», но и большинство скульптур того времени. «Светлое небо Эллады», — понятно, итальянское небо, и греческое искусство — то искусство, о котором мы получим вполне исчерпывающее представление, перелистывая монографии Торвальдсена и Кановы. Туда к ним, в Рим, в этот «наилучший уголок земли для художников», «во всемирную академию», стремились душой все сверстники Рамазанова, напутствуемые словами Гальберга: «Если вы любите искусство, то хоть пешком, но будете в Риме» [33]. Грустно звучат последние слова нашей выдержки: «мы парниковые художники». Трудно одним словом лучше охарактеризовать целое поколение скульпторов, целую художественную эпоху.

32
Фет А. А. По поводу статуи г. Иванова на выставке общества любителей художеств. — Художественный сборник. Изд. Московского общества Любителей Художеств, под ред. графа А. С. Уварова. М., 1866, с. 86.

33
Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России, с. 148.

Витали посчастливилось. Он выглядит особенным. Он избежал и академических и итальянских парников. Биография его общеизвестна, как и часть работ. Напомню ее вкратце. Мне хотелось дополнить ее только несколькими замечаниями.

Иван Петрович Витали был сыном итальянского формовщика, пятьдесят лет прожившего в Петербурге, где и родился Витали в 1794 году. До 24 лет он учится и

34
Августино Трискорни был родом из Каррары, скульптуре обучался в Неаполе. Ему принадлежат скульптурное оформление Чесменской галереи Гатчинского дворца (1790-е годы), мраморная группа «Три грации» (1801, колоннада в Собственном садике Павловского парка, архитектор Ч. Камерон). Мастерская Трискорни находилась в Петербурге на Гороховой ул., в 1818 году открыла отделение в Москве.

работает в мраморной мастерской Августино Трискорни [34]. Оживленная строительная деятельность восстанавливавшейся Москвы, очевидно, подала мысль Трискорни расширить свое коммерческое дело. Он посылает в Москву Витали, снабдив (под заемные письма) необходимыми средствами и дав в помощники и соглядатаи своего племянника, скульптора Александра Трискорни. В Москве проходит лучший период деятельности Витали. Здесь он художественно становится на ноги и исполняет лучшие свои вещи. Получив в 1841 году заказ, совместно с французским скульптором Лемером, на фронтоны Исаакиевского собора, он переезжает в Петербург, где и остается до своей смерти в 1855 году. О жизни Витали в Москве мы знаем больше, благодаря Рамазанову, чем о других ее скульпторах, но художественная деятельность его все-таки очень мало обследована. Трудно составить список бесспорных его работ. В Москве слагалась художественная физиономия Витали, и, естественно, потому он и разнокачествен и неоднотипен. К тому же исполнялись они не всегда им одним. Не надо забывать сотрудничества А. Трискорни, Тимофеева (с 1827 по 1830 год), а потом и учеников его Бианки и Беляева (1816—1863). Все, выходившее из его мастерской, естественно, приписывалось ему. Некоторая доля итальянской манерности далеко не может служить неоспоримым стилистическим доказательством при атрибуции. Она была и в выписанных заграничных работах, да и сама Москва имела своих мраморщиков и литейщиков итальянцев. Они были и в скульптурных мастерских Пено и старика Кампиони. В Москву приехал Витали 24-летним юношей. Для его сверстников, проходивших Академию, это было обычное время для посылки за границу, т. е. время приобретения достаточной степени художественной грамотности. Вряд ли он мог похвастаться ею. В мастерской Августина Трискорни, занятый побочными делами и сидением за прилавком, он не мог ее получить в достаточной степени. Скорее, отсюда он вынес симпатии к никогда им не виданной своей родине. С таким художественным багажом он и начал свою московскую деятельность, вдали от академических влияний и художественного центра страны, в возрасте впечатлительном к окружающей среде, предоставленный самому себе (и далеко не в блестящих материальных условиях). Может быть, благодаря этому и получился тот самобытный скульптор Витали, которого Москва может считать своим первым и чуть ли не единственным скульптором, на котором почил ее «особый отпечаток». Отпечаток ее XIX века. «Радуйтесь, настает время, что и матушка Москва может погордиться своими детушками», — пишет Брюллов в письме к Тропинину, поздравляя друзей Витали с присуждением ему заказа на конкурсе фронтонов Исаакиевского собора.

В художественном развитии Витали мы должны вслед за Рамазановым отметить влияние двух лиц: скульптора Ивана Тимофеева и Карла Брюллова. Тимофеев по окончании Академии и истечении пенсионерского срока принужден был искать заработка и приехал с Мартосом в Москву помогать при постановке памятника Минину и Пожарскому. В 1819 году он поступает в мастерскую Пено и

в 1827 году переходит к Витали. Первой их совместной работой были скульптуры для Триумфальных ворот Бове, где барельеф «Изгнание французов» целиком исполнен Тимофеевым. В остальных его работах он, по словам Рамазанова, помогал ему делом и советом и «более нежели кто-нибудь способствовал в продолжение трех лет художественному развитию Ивана Петровича» и «заменил для него Академию художеств» [35]. Что вся неудача жизни Тимофеева пошла на пользу Витали, сомневаться не приходится, но не надо забывать и преувеличенного мнения Рамазанова о значении академического образования. За это время из мастерских Витали вышли, из известных нам работ, — группа для Воспитательного дома, фонтан на Лубянской [36] площади и приписываемая ему Шамуриным каменная группа на могиле Новосильцевой (Лазаревское кладбище). Другим несомненным, хоть и очень кратковременным, влиянием было влияние Брюллова. Он приезжал в Москву на Рождество 1835 года и некоторое время жил с Витали. Брюллов знал и любил скульптуру. По словам Рамазанова, Витали неоднократно пользовался советами гениального живописца и часто проводил с ним время в беседах, которые пояснялись со стороны Брюллова рисунками и чертежами; более того, он «нередко поправлял его глиняные работы». В это время в мастерской Витали могли быть предположительно следующие вещи в работе: не считая портрета самого Брюллова, саркофаг Тутолминой, бюст Майкова, барельеф могилы Барышникова, группа «Вера и Надежда». Понятно, это только гадательно, т. к. точных дат нет. Рамазанов, правильно отмечая декоративный характер и достоинства в этом отношении его работ, говорит, что к «созданию статуи кабинетной», «для музеума», «где требуется постоянное и долговременное настроение художественного чувства», «где необходимо взлелеять статую до волосков» (по художественному жаргону того времени), он не был достаточно подготовлен. Перечисляя его портреты, он выделяет только бюст Брюллова, приписывая это влиянию «требовательного, гениального живописца».

35
Рамазанов Н. А. Материалы.., с. 11.

36
Ныне площадь Дзержинского. На месте фонтана сейчас стоит памятник Ф. Э. Дзержинскому (скульптор Е. Вучетич; фонтан (бронза, 1835 г.) установлен в Нескучном саду.

Наиболее популярные его работы, очевидно, фонтаны Лубянской и Театральной площади [37] (1830 и 1835 годы). Они много потеряли и как-то даже малопонятны на фоне новой архитектурной декорации. Неприятны и недавней окраской черным лаком. Кроме них Витали поставил еще два орнаментальных, на Варварской площади и у Шереметевской больницы (оба уничтожены), и один фигурный, частично осуществленный и сейчас не существующий, около Исторического музея. Эскиз к нему с фигурами киевского юноши и несколькими русалками был сработан Витали перед его отъездом в Петербург; нравился компетентным современникам, но за смертью много делавшего для художественной Москвы князя Дмитрия Владимировича Голицына в 1844 году не был осуществлен. Главная фигура была исполнена Витали в Петербурге, в мастерской при Исаакиевском соборе, где видел ее Рамазанов. К слову вспомнить, что в 1845 году Н. С. Пименовым во Флоренции был исполнен эскиз громадного фонтана для Москвы, одобренный Николаем I. По описанию Рамазанова,

37
Ныне площадь Свердлова.

«этот превосходный эскиз бесподобного произведения» состоял из фигур Яна Усмаря и русалок, а по краям обширного бассейна были фигуры русских богатырей. И этот проект не получил осуществления.

Последняя работа Витали в Москве — красивый горельеф могилы Булгари на Андрониковском кладбище [38].

В разгар деятельности Витали в Москве организуется по инициативе художника Ястребилова и Е. И. Маковского натурный класс, помещавшийся в частной квартире на Ильинке. Новое предприятие это смущает москвичей и представителей полицейской власти. Требуется заступничество князя Голицына. С трудом находится и натурщик, отысканный в банях у Каменного моста. В натурном классе принимает участие и Витали со своим учеником Бианки, и на устроенной вскоре выставке работ участников класса стоят его «небольшие изваяния». Переведенный на Лубянку, он сгорает с единственным слепком статуи Фавна, пожертвованным Витали. На Никитской улице (переименован в Художественный класс) [39] Рамазанов в 1839 году посещает его выставку, на которой отмечает по скульптуре «одни поскребушки», но готов назвать его уже парадной лестницей Академии [40]. С этого класса и образовалась в 1844 [41] году Московская школа живописи и ваяния, основавшаяся в старинном доме Юшкова на Мясницкой. В 1847 году в специально выстроенной на дворе большой деревянной мастерской и открыт был скульптурный класс, бывший в течение пятидесяти лет художественным скульптурным центром Москвы. Первым преподавателем был назначен только что возвратившийся из-за границы Н. А. Рамазанов, привезший с собой из Петербурга дар Академии — 20 превосходных слепков античных статуй, в настоящее время уже не существующих.

Школа всецело подчинена Академии: она дает награды и звания. В 1858 году вводятся уже и науки: теория и история искусств в весьма ограниченном объеме. К слову можно добавить, что в следующем, 1859 году Рамазанов в своих записках восторженно приветствует проникновение искусств в Московский университет. Он присутствовал на первой лекции по истории искусств профессора Герца. Это не совсем точно, т. к. еще в 1805 году по приглашению попечителя Московского университета М. Н. Муравьева читал (правда, недолго) в университете «по теории и истории изящных искусств» профессор геттингенского университета Иоганн Теофил Буле.

Рамазанов деятельно принимается за насаждение в Школе дорогих его сердцу академических традиций. В продолжение 20 лет он, со свойственной ему энергией и энтузиазмом, ведет классы, добиваясь «признания за художником и его учениками значения и подобающего им уважения». Первые ученики его: Милославский, Мейков и Сергей Иванов. Среди остальных мы встречаем известные в свое время фамилии Севрюгина, Бровского, Чижова и Николая Блистанова. Но вся эта группа лиц не в силах поддержать традиции классицизма, не в силах и найти новые пути. У них, как и у Рамазанова, уже «другое на уме», что, по его словам, мешало и ему и его сверстникам

38 Надгробие А. М. Булгари (1828—1841) в настоящее время перенесено в экспозицию ГНИМА.

39 Художественный класс начал действовать в Москве по разрешению князя Д. В. Голицына. Открытие его относится к 1 июня 1833 года. С 1833 года он помещается в доме Шипова на Лубянской площади. В 1834 году (после пожара) переведен в дом Долгорукова на Никитской улице.

40 Об этом Н. А. Рамазанов вспоминает в своих «Дневниках» (Русский художественный архив. М., 1892, вып. III, с. 141—151).

41 Преобразование Художественного класса в Училище живописи и ваяния произошло в 1843 году. Это событие торжественно отмечалось 5 декабря 1843 года.

сравняться с греками, быть такими же, как они, «изящными». Но и наоборот, осуществлению этого «другого» мешали старые не изжитые симпатии. Все еще «между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика»[42]. И этот рассеивающийся понемногу призрак смущает не только Рамазанова, а и ученика его С. Иванова, и далее, ученика Иванова — Волнухина. Не без справок с античными слепками сработал он своего «Мальчика» на медаль в 80-х годах.

Из работ Рамазанова в Москве имеются его мраморные бюсты Гоголя и Г. А. фон Цеймерн и бюст из Третьяковской галереи Н. Д. Панова.

Не блестящим для Москвы художественным предприятием было сооружение в конце сороковых годов храма Христа Спасителя. Большинство грандиозных скульптурных работ исполнено прожившим в Москве около восьми лет А. В. Логановским (1812—1855). Кроме них есть работы Рамазанова (на северо-восточной стене) и Ф. Толстого (бронзовые фигурные двери, исполненные в 1841 году). Горельефные панно Логановского иногда очень хороши в отдельных частях, во всяком случае, значительно талантливее рамазановских. Но в целом вся эта скульптура кажется лишней, не слившейся со стенами храма. Рамазанов умер в 1867 году. Его преемником в школе был С. И. Иванов (1828—1903), «коренной московский ваятель, первый образовавшийся в Белокаменной»[43]. В течение 25 лет он состоит преподавателем. Работает много, до глубокой старости, но лучшая его вещь — «Мальчик в бане» Третьяковской галереи, сработанная, когда ему было 26 лет. Остальное время ушло на довольно мучительные и бесплодные искания новых путей[44]. Один из учеников его рассказывал мне, что свою восковую группу «Христос и Иуда» он переделывал в течение десяти лет, иногда вставая по ночам и окружая себя свечами. Она так и осталась неоконченной. Ученикам своим он внушил исключительное к себе уважение. Если он не мог указать им новых путей, если трудно ему было передать ту серьезную школу, которую он сам еще получил (Волнухин — художник очень малограмотный), то он сумел внушить им то отношение к искусству, которое было так ярко у художников прошедшего века, когда мастерскую чтили как храм, художники считались жрецами, а искусство — их подвижничеством, и каждый мазок их кисти, как говорил Егоров, — была хвала Богу.

Иванов был последним запоздалым эпигоном классицизма[45]. Академические традиции, вытесненные в Петербурге новыми, художественно довольно безрезультатными течениями идейного реализма и натурализма, дожили в Москве, словно былая екатерининская знать, свой долгий век, и Москве суждено было принять последний вздох умиравшего классицизма.

Если мы графически изобразим историю русской скульптуры в виде диаграммы, где вертикальными линиями отчертим течение годов, и проведем ряд горизонталь-

42
Рамазанов Н. А. Материалы.., с. 177.

43
Там же, с. 250.

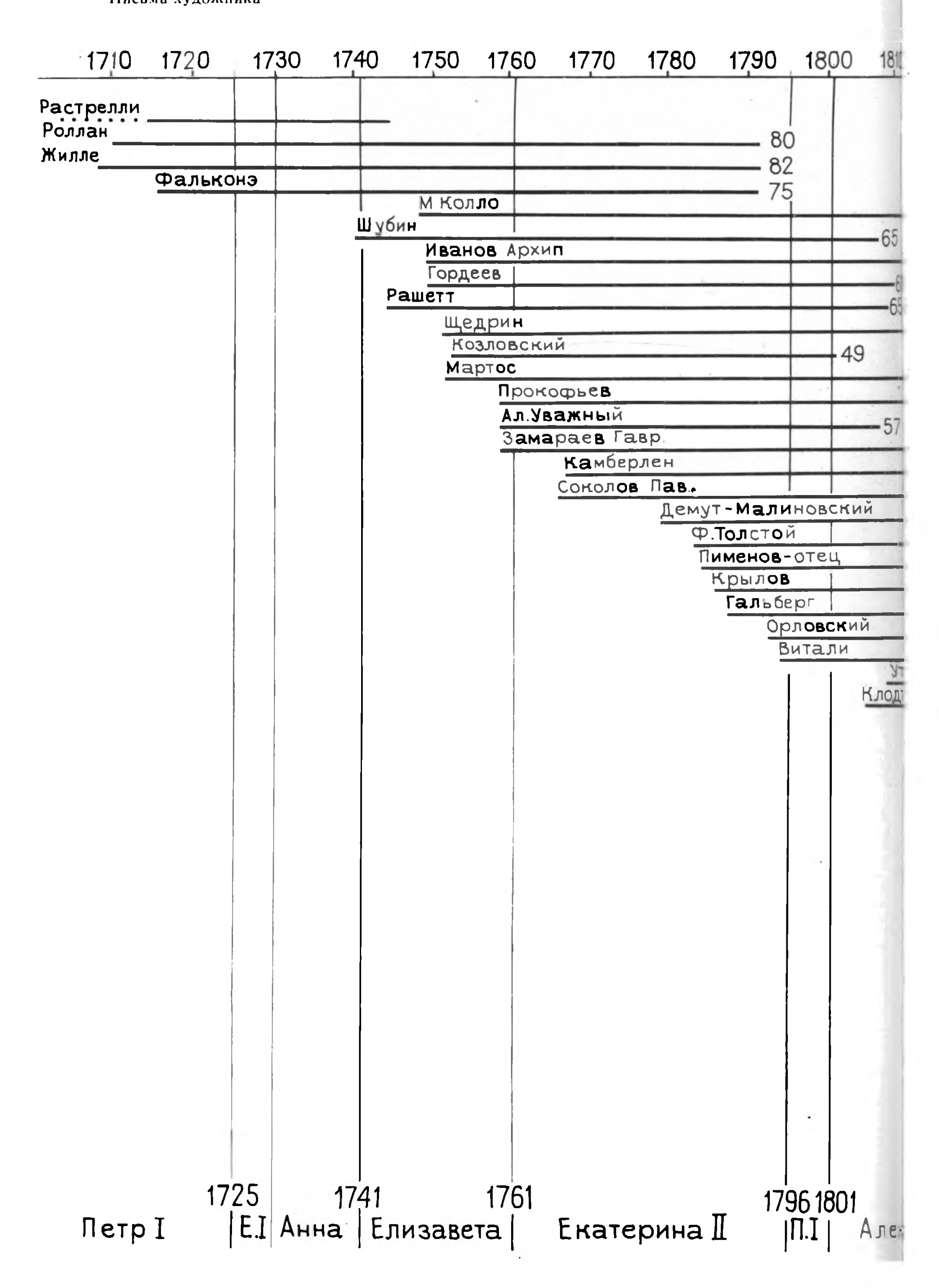
44
«Бесплодными» их можно назвать лишь в том смысле, что Иванов так и не смог вполне реализовать свои находки в собственном творчестве. В другом месте («О реорганизации скульптурного отдела Третьяковской галереи») В. Н. Домогацкий говорил, что Иванов сыграл крупную роль в образовании шестой группы русских скульпторов («с исключительным почтением поминается его имя Голубкиной и Коненковым»).

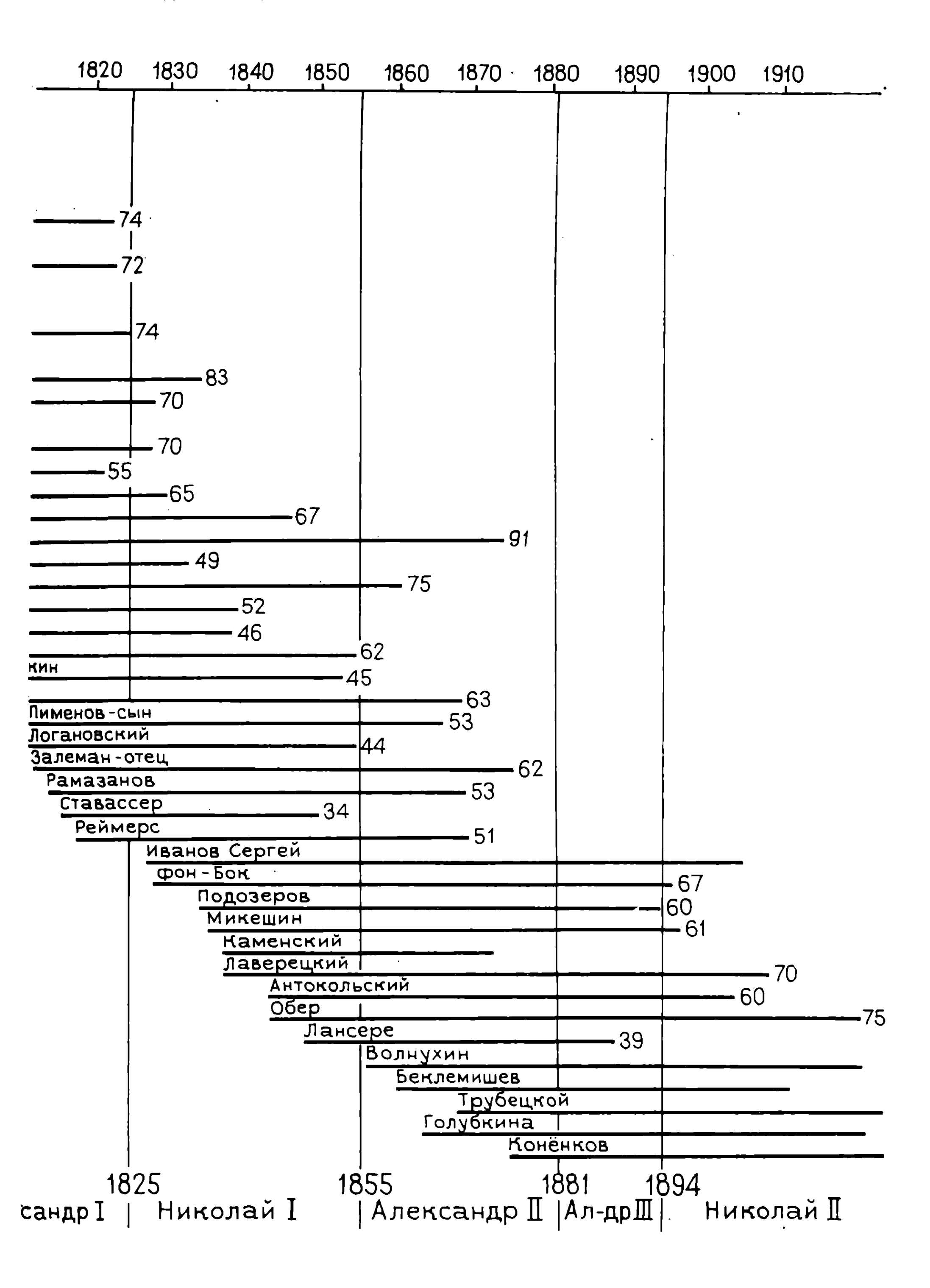
45
Следует сказать несколько слов об отношении С. И. Иванова к классической традиции. Он не пытался отбросить эту традицию, как это сделали его петербургские современники, воспитанные в Академии, так же как не пытался следовать ее букве, ее форме. Подобно своему гениальному однофамильцу А. А. Иванову, в меру своих художественных возможностей, он стремился всеми силами удержать ее замечательную суть — великую художественность формы, заставив скульптуру заговорить новым языком. Когда В. Н. Домогацкий пишет, что «Москве суждено было принять послед-

ний вздох умиравшего классицизма», — он имеет в виду «Мальчика в бане» 26-летнего С. И. Иванова. Оставшиеся 48 лет своей жизни Иванов посвятил тому, чтобы нащупать новые пути для скульптуры, которая, резко порвав с классической традицией, не смогла противопоставить ей нового художественного идеала и оказалась беззащитной перед натуралистическими тенденциями. Все свои мысли и свои находки в этом плане он пытался вложить в свое программное произведение «Христос и Иуда», над которым работал неустанно чуть ли не двадцать последних лет жизни и так и не окончил, видимо, стремясь сразу высказать в нем все, что удалось ему понять и открыть ощупью и в одиночку. Естественно, что свои идеи, столь глубоко занимавшие его, он пытался передать своим ученикам, сохранившим к нему самое глубокое уважение и любовь. Так как этот скромный труженик не оставил после себя ни дневников, ни записок, ни высказываний об искусстве, и даже большинство его работ, выполненных в воске, не дошло до нас, судить о его находках и понять его мысли мы можем только путем пристального изучения его группы «Христос и Иуда» (воск, ГТГ). Внимательный анализ этого произведения и параллельное исследование достижений учеников Иванова (Волнухина, Голубкиной, Коненкова) позволяют утверждать, что творчество С. И. Иванова лежит у истоков мощного и блестящего всплеска русской скульптуры, и его по праву можно считать отцом новой, народившейся в Москве в конце XIX века школы скульптуры, объединенной общими принципами построения художественной формы. В этом смысле предлагаемый очерк В. Н. Домогацкого можно рассматривать как начало будущего исследования московской скульптуры послеивановской эпохи.

ных линий, по длине своей соответствующих годам жизни художников, начиная с Растрелли и кончая Коненковым, первое, что бросится нам в глаза при рассмотрении этой диаграммы, это то, что линии эти образуют не правильную косую полосу, а ряд пачек горизонтальных линий, спускающихся ступенями. Эти пачки линий — группы отдельных художников, и, читая их имена, уясняешь, что они не случайно объединены хронологическими датами в отдельные группы, а соответствуют отдельным периодам русской скульптуры, этапам ее художественной эволюции.

Если мы отчертим производительные годы жизни художников, линии эти почти точно совпадут с промежутками царствований. Мы насчитаем шесть групп. В первой мы не найдем русских имен. Это все иностранцы, более или менее второстепенные художники своих отечеств, потянувшиеся на дальний север, чтобы, в поисках счастья и судьбы своей, положить основание русской скульптуре и, может быть, определить судьбу ее на долгие годы, чуть не на двести лет. Тут будет Растрелли, Ролан и посредственный Жилле, которого по праву мы можем назвать отцом второй группы скульпторов — плеяды славных имен, составляющих гордость русской скульптуры, возглавляемой старшим, наиболее популярным Федотом Шубиным. Тут будут Гордеев, Щедрин, Мартос, Козловский; из более молодых — Прокофьев, Соколов. Иностранцы не доминируют. Они в равной доле с русскими: М. Колло, Рашетт, Камберлен, Фальконе, значительно более старший, по годам своим относящийся к первой группе, но по времени пребывания в России (1765—1778) всецело примыкающий ко второй. Производительные годы этой группы падают на царствование Екатерины II и Павла I. В третьей — иностранцы сходят почти на нет. Их заменяют полуиностранцы, как, например, обрусевший немец Гальберг и итальянец Витали. Тут — Ф. Толстой, Демут-Малиновский, Пименов-отец, Б. Орловский, Крылов. Все это — работники царствования Александра I. Их сменяет четвертая группа николаевских художников, последних классиков (эпигонов классицизма): Пименов-сын, Логановский, Рамазанов, Ставассер и С. Иванов, продолжающий традиции их в течение всего следующего, пятого, периода... Каменский, Микешин, Антокольский, Лансере, Волнухин. Последняя, шестая группа — наши современники: Голубкина, Трубецкой, Коненков.


1710
1720
1730
1740
1750
1760
1770
1780
1790
1800
Растрелли
Роллан
80
Жилле
82
Фальконэ
75
М Колло
Шубин
65
Иванов Архип
Гордеев
Рашетт
Щедрин
Козловский
49
Мартос
Прокофьев
Ал.Уважный
57
Замараев Гавр.
Камберлен
Соколов Пав.
Демут-Малиновский
Ф.Толстой
Пименов-отец
Крылов
Гальберг
Орловский
Витали
1725
1741
1761
1796
1801
Петр I
Е.I
Анна
Елизавета
Екатерина II
П.I


1820 1830 1840 1850 1860 1870 1880 1890 1900 1910
74
72
74
83
70
70
55
65
67
91
49
75
52
46
62
кин
45
63
Пименов-сын
53
Логановский
44
Залеман-отец
62
Рамазанов
53
Ставассер
34
Реймерс
51
Иванов Сергей
фон-Бок
67
Подозеров
60
Микешин
61
Каменский
Лаверецкий
70
Антокольский
60
Обер
75
Лансере
39
Волнухин
Беклемишев
Трубецкой
Голубкина
Конёнков
1825
1855
1881
1894
сандр I
Николай I
Александр II
Ал-др III
Николай II

О скульптурных портретах А. С. Пушкина [46]

В иконографии Пушкина безусловный интерес представляют три скульптурных его портрета, сработанных хотя и не с натуры, но скульпторами (безусловно) видевшими (и знавшими) Пушкина и к тому же в ближайшее время после его смерти: это бюсты Гальберга и Витали и статуэтка Теребенева. (Я не упоминаю здесь о мраморном бюсте Третьяковской галереи, т. к. он является копией бюста Гальберга, сработанной Рамазановым по заказу Солдатенкова в сороковых годах.) [47] На них следует уже потому обратить внимание, что Гальберг и Витали — виднейшие скульпторы эпохи, а статуэтка талантливого Теребенева — одно из немногих изображений Пушкина в рост.

С нахождением в Ленинграде в 1924 году мраморного неподписного бюста Пушкина [работы Витали], находящегося сейчас в Музее Пушкинского Дома Академии наук, возник вопрос атрибуции [гипсовых] бюстов Гальберга и Витали, так как еще во время издания Альбома Пушкинской выставки 1880 года произошла путаница, в результате которой гипсовый бюст Гальберга был приписан Витали. В издании «Пушкин и его современники» в 1928 году появилась заметка М. Беляева и П. Рейнбота, посвященная вопросу об атрибуции этих бюстов, к сожалению, слишком краткая и нерешительная в своих выводах.

По литературным данным мы знаем, что при жизни Пушкина никто из скульпторов не работал его, хотя он и был знаком с лучшими из них [48]. Он знал в Петербурге Гальберга, который в 1832 году экспертировал у него на Фурштадтской, вместе с Орловским и Мартосом, статую Екатерины II, которую Пушкин хотел продать. Судя по известному стихотворению «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую», помеченному 25 марта 1836 г., Пушкин посетил мастерскую Орловского. К этому же году относится его знакомство с Пименовым. Наконец, в Москве в первых числах мая 1836 года Пушкин познакомился с Витали, на квартире которого встретился с Карлом Брюлловым. Очевидная причина отсутствия прижизненных скульптурных изображений Пушкина — нежелание его самого. В письме к жене из Москвы 14—16 мая 1836 года он пишет: «Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности...» Пушкин не раз позировал для живописных портретов (Тропинину, Кипренскому). Дело, таким образом, не в нежелательном увековечении «арапского безобразия», а в «мертвой неподвижности», которой он ожидал от скульптурного портрета.

Какими материалами воспользовался Витали, работая портрет Пушкина? Прежде всего своими, свежими еще, воспоминаниями о нем. Это тот необходимый капитал, без которого невозможно дать портретное сходство, работая по материалам. Далее, живописные портреты, гравюры и,

46
Работа В. Н. Домогацкого «О портретах А. С. Пушкина» была написана им около 1928—1929 годов вслед за заметкой М. Беляева и П. Рейнбота, опубликованной в сборнике «Пушкин и его современники» (Л., 1928, с. 202—204). Написана она в связи с тем, что Б. Л. Модзалевский обратился к В. Н. Домогацкому с просьбой высказать свое мнение относительно авторства хранящихся в Музее Пушкинского Дома скульптурных гипсовых портретов А. С. Пушкина, со времени петербургской Пушкинской выставки 1880 года приписываемых один — С. И. Гальбергу, другой — И. П. Витали.
В 1924 году в Музей Пушкинского Дома поступил до тех пор неизвестный неподписной мраморный портрет Пушкина, по иконографии близкий к тому бюсту, который считался гальберговским. Из литературных источников было известно, что Гальберг лепил Пушкина, выполнил гипсовый его портрет и по подписке, устроенной «Художественной газетой», сделал с него серию гипсовых отливов (см.: «Художественная газета», изд. Н. Кукольника, 1837, № 9—10, с. 162; № 11—12, с. 191—192). Было также известно (по сведениям, приводимым Н. Рамазановым в его «Материалах...», и из письма М. П. Погодина к П. А. Вяземскому), что существовал мраморный портрет Пушкина, выполненный в Москве И. П. Витали, поисками которого занимался В. Н. Домогацкий. Противоречия, обнаружившиеся в связи с поступлением в музей мраморного портрета, между существовавшими атрибуциями и свидетельствами литературных источников заставили пушкинистов заняться уточнением. В. Н. Домогацкий был привлечен к обсуждению в качестве художественного арбитра. Свои соображения он изложил в присутствии московских пушкинистов и Б. Л. Модзалевского, который выразил мнение, что сообщение В. Н. Домогацкого обязательно должно быть опубликовано.
Предлагаемая заметка составлена из трех черновых отрывков, которые, по-видимому, служили В. Н. Домогацкому тезисами его устного сообщения. Отсюда — сжатость изложения и явные пропуски, в которых, вероятно, говорилось о вещах, хорошо известных аудитории и которые могли быть изложены кратко. Мнение В. Н. Домогацкого сыграло существенную роль в новой атрибуции портретов С. И. Гальберга и И. П. Витали, которая утвердилась с 1924 года.

наконец, посмертная маска. Лучшими были тогда портреты Тропинина и Кипренского. Витали не мог не знать работу Тропинина и подготовительные этюды к ней, портрет или копия была у него под руками, но она никак не отразилась на его бюсте. Это легко объясняется тем, что воспоминания Витали не согласовывались с тропининским образом. Разница ведь была в девять лет. Да и то, что дал в своем портрете Тропинин, вряд ли было по душе Витали. Для него должен был быть более приемлемым портрет Кипренского, находившийся тогда в Петербурге в квартире Пушкина. Сравнивая его с бюстом, можно указать, что последний гораздо ближе к нему, чем к тропининскому, но существенно разнится с ним, главным образом, прической волос, завитых только на концах. Это волосы и прическа Пушкина последних лет, близкая к портретам Мазера и Линева. Влияние Кипренского могло быть только отдаленным. Когда переглядываешь все портреты Пушкина, невольно бросается в глаза один, где пряди волос, прядь в прядь, совпадают с виталиевским бюстом. Сходство не ограничивается одними волосами, похоже и лицо, главным образом, взгляд немного приподнятых глаз. Это так называемый «лжебрюлловский» портрет Пушкина. Он не раз уже подвергался подробному исследованию. О нем говорит Либрович [49], ему посвятил отдельную статью в «Старых годах» Лернер [50]. В ней — ряд исчерпывающих доказательств того, что Карл Брюллов не писал Пушкина, но относительно самого портрета Лернер только повторяет мнение Либровича и Анучина [51], что это плохая копия с портрета Кипренского. Что этот портрет — копия, в этом, понятно, нет сомнений, но с Кипренского в нем взято только одно доличное. Лицо уже сильно изменено, оно заметно старше. Что же касается волос, то они ровно ничего общего не имеют с сильно курчавыми волосами, которые мы видим на портрете Кипренского. Это не простая копия, это компиляция. Какой смысл мог быть в этой компиляции? И тут мне невольно приходит в голову следующая догадка. Нет сомнения в том, что этот портрет был главным материалом, после маски, в работе Витали. Он работал с него не по памяти, он стоял у него в мастерской, т. к. волосы скопированы прядь в прядь. Выбирая между двумя лучшими портретами Пушкина, Витали естественно должен был остановиться на портрете Кипренского, как более для него близком по духу, но сам он помнил Пушкина все-таки другим: гораздо старше и с другой прической волос. Заказывая копию портрета Кипренского, Витали мог просить копииста внести в нее те изменения, которые были ему желательны. К кому естественнее всего мог обратиться Витали со своей просьбой? Понятно, к Брюллову, с которым у него завязались теплые отношения еще в Москве, когда Брюллов жил у него, позировал (на бюст) и принимал живейшее участие в его работах. Не без содействия Брюллова состоялся впоследствии (в 40 г.) и переезд Витали в Петербург. Брюллов мог рекомендовать Витали копииста, мог и сам, если и не собственноручными поправками, то советами и указаниями, помочь достигнуть того, что нужно было Витали. Из «Пись-

47
В настоящее время этот бюст находится в Музее А. С. Пушкина, Москва.

48
Это утверждение представляется спорным, так как имеются литературные свидетельства о прижизненных скульптурных изображениях А. С. Пушкина (см. переписку К. П. Брюллова). Правда, нигде нет упоминаний, что поэт позировал для них.

49
Либрович С. Ф. Пушкин в портретах. СПб., 1890, с. 52—54.

50
Лернер Н. О. Лжебрюлловский портрет Пушкина. — Старые годы, 1914, апрель, с. 27—36.

51
Анучин Д. Н. А. С. Пушкин (Антропологический эскиз). — Русские ведомости, 1899. Существует отдельный оттиск. М., 1899.

ма в Париж» мы знаем, что в конце 1837 года Брюллов написал «портрет скульптора Витали, который выбыл и уехал вместе с почтенным ваятелем в Москву»[52]. Не привез ли Витали тогда вместе со своим портретом и портрет Пушкина? Если мои догадки верны, то они объясняют и приписку Брюллову авторства[53]. Мы часто называем вещи не по автору (имя которого ничего не говорит), а по месту нахождения или приобретения. Потом уже, по ошибке, могла быть сделана и подпись, более напоминающая в данном случае надпись, не претендующую на подделку подписи К. Брюллова. Все это, понятно, предположения, хотя и правдоподобные. Неоспоримым фактом является только то, что портрет этот был главным (живописным) материалом для Витали. Перехожу ко второму, к маске. Если внимательно сличить слепок виталиевского бюста с маской и промерить их точно циркулем, то станет ясно, что лицо портрета Витали — почти точная копия маски, к тому же сделанная не от руки, а оттиснутая из глины с последующей поправкой некоторых мест (губы, надбровные дуги), открытием глаз и общим изменением фактуры. Такой прием работы посмертных бюстов был в ходу далеко не только в виталиевские времена, он дожил даже до наших дней (бюст Третьякова Волнухина сработан тем же способом). Мы знаем его в античном мире, особенно сильно он был распространен в эпоху Возрождения (брат Лисиппа, Вероккио). Но там он чаще служил для получения раскрашенных манекенов. Применение такого приема в искусстве крайне неосторожно. Скульптор словно забывает, что маска только более или менее точный документ формы лица, по вполне понятным причинам обычно очень мало похожий на образ лица. Излишнее доверие к этому документу в течение работы связывает руки художника, и он лишь «наводит на него» недостающее сходство и выражение. Он словно забывает, что искусство не копия действительности и что ее копия никогда на нее непохожа. Сходство с образом лица получается именно в силу отступления от точной передачи формы его. Надо передать то, что кажется, а не то, что есть в действительности. Накладывая на оттиснутую маску пряди волос, Витали дал впечатление небольшого лба. В лице Пушкина, наоборот, бросается в глаза большой лоб. Наконец, общий размер головы кажется неприятно малым. И это вполне понятно, если мы вспомним, что для получения впечатления размера натуры, надо лепить вещь немного больше натуральной величины. Неизвестно, остался ли Нащокин, по заказу которого Витали сработал бюст Пушкина, доволен исполнением своего заказа, но современники отнеслись к портрету Витали, по всей видимости, отрицательно. Рамазанов среди портретных бюстов Витали выделяет только бюст Брюллова, объясняя удачу тем, что последний был сработан под непосредственным влиянием Брюллова: бюст этот «производился с особенною любовью и тщанием, да к тому же в неизбежном присутствии до крайности требовательного гениального живописца, служившего моделью»[54]. Что же касается бюста Пушкина, то он, наряду с другими (Д. В. Голицына, В. К. Шебуева и др.), «испол-

52 Художественная газета. Изд. Н. В. Кукольника. 1837. («Письма в Париж», № 9—10, с. 163).

53 Этот вопрос не был исследован в искусствоведческой литературе.

54 *Рамазанов Н. А.* Материалы.., с. 16.

нен тривиально, угловато, что прямо обличает здесь приемы скульптора, по преимуществу декорационного; приемы, не имеющие ничего общего с окончательными приемами в бюстах работы знаменитого Гальберга. В последних естественность и мягкость тела являются в совершенной гармонии с чистыми, строгими контурами лица, возведенного всегда до поразительного, идеального сходства, без малейшей тривиальности»[55]. Мнение Рамазанова, в гораздо более резких выражениях, было повторено в восьмидесятых годах на страницах периодической прессы, где некто скульптор Ковшенко характеризует этот бюст как «произведение чисто декоративное», упрекая автора, «фантазировавшего над головой поэта и исказившего до безобразия в общем и деталях черты лица его»[56]. Характеристика Рамазанова и отзыв Ковшенко странно звучат сейчас для нас. Словно речь идет о разных вещах. Где эта «декорационность», столь неприемлемая для Рамазанова в портретном бюсте? Когда, много лет тому назад, я однажды принял этот бюст Пушкина за слепок, за отыскиваемую тогда мною [мраморную] работу Витали, я, помню, отказался от этой мысли не только тогда, когда узнал, что он числится по репродукциям за Гальбергом, но и благодаря словам Рамазанова, которые я никак не мог приложить к этому бюсту. Это хороший пример того, как различно может быть восприятие одной и той же формы в разные эпохи.

55
Рамазанов Н. А. Материалы.., с. 16.

56
Газета «Современные известия», 1880, 20 мая.

Подчеркнем основные положения. По имеющимся у нас источникам мы вправе утверждать, что 1) Витали действительно сработал бюст Пушкина, что 2) он работал его не с натуры и, наконец, что 3) работая его, руководился воспоминаниями о Пушкине, т. к. видел его в своей мастерской в Москве. Мы имеем несколько свидетельств того, что Витали действительно работал бюст Пушкина. Во-первых, Рамазанов не только упоминает его среди московских работ Витали, указывая, что он был сделан по заказу Нащокина, но и критикует его. Во-вторых, существует известный рассказ самого П. В. Нащокина о том, как ему пришлось расстаться с ассигнацией, которая была в бумажнике Пушкина во время дуэли, как он «поплакал перед мраморным бюстом Александра Сергеевича, поцеловал его и отдал ассигнацию на закупки к обеду»[57]. Кроме того, в письме М. П. Погодина к князю П. А. Вяземскому от 29 апреля 1837 года имеется следующее: «Какой бюст у нас вылеплен! Как живой. Под надзором Нащокина делал Витали»[58]. Итак, бюст Витали работан, сработан в Москве по заказу Нащокина, и был он в мраморе. Остается выяснить, какова его дата и работан ли он с натуры или по материалам. Для решения второго вопроса мы получим, на мой взгляд, вполне исчерпывающий ответ, проследив последнее пребывание Пушкина в Москве, в мае 1836 года, когда он в одном из писем к жене упоминает, что здесь хотят лепить его бюст. Сопоставим все, что мы знаем от самого Пушкина, с описанием Рамазанова пребывания Брюллова в Москве в это же время и его знакомства с московским художественным мирком. Художественная жизнь в Москве возникает в начале 30-х годов. Небольшой кружок любителей и художников под покрови-

57
Гершензон М. О. Друг Пушкина Нащокин. — В его книге: Образы прошлого. М., 1912, с. 54.

58
Пушкин и его современники. Л., 1928, с. 202.

тельством кн. Д. В. Голицына основывает здесь в 1833 году «натурный класс», преобразовавшийся впоследствии в Училище живописи, ваяния и зодчества. Состав общества был невелик и количеством и качеством. Преобладали любители из художников: Е. И. Маковский, В. С. Добровольский, А. С. Ястребилов, И. Т. Дурнов, К. И. Рабус, И. П. Витали, А. А. Перовский, Ф. Я. Скарятин, М. Ф. Орлов, А. Д. Чертков, Д. В. Голицын, коллекционер Иванчин-Писарев. (Тропинин держится в стороне.) Понятно, как взбудоражен был весь этот обособленный мирок приездом в Москву знаменитого уже Карла Брюллова. Напомним вкратце, что пишет Н. А. Рамазанов со слов В. А. Тропинина, А. С. Ястребилова и Е. И. Маковского. 25 декабря 1835 года, возвращаясь из-за границы через Одессу, Брюллов приехал в Москву. А. А. Перовский поселил Брюллова у себя. Когда Витали стал работать его бюст, Брюллов переехал к нему на житье и оставался у него до отъезда в Петербург (в начале июня 1836 года) [59]. Здесь были писаны с него портреты Тропининым и Дурновым, здесь по вечерам постоянно собирались художники и близкие им лица. Здесь бывал и Пушкин. Пушкин приехал в Москву 2 мая 1836 года и остановился у Нащокина. В письме к жене от 4 мая он писал: «Я успел уже посетить Брюллова. Я нашел его в мастерской какого-то скульптора, у которого он живет». Этот «какой-то скульптор» был Витали. Очевидно, Пушкин не знал его раньше. Не был он знаком раньше и с Брюлловым. Витали не мог не видать Пушкина во время его посещений. Желавшие заказать бюст Пушкина могли сделать этот заказ только Витали, т. к. другому некому было. Но ясно также, что Витали и не приступил к работе, т. к. о том, что здесь хотят лепить его бюст, Пушкин писал в письме от 14—16 мая, а двадцатого уже выехал домой и был у себя на даче на Черной речке 23 мая [60]. Пушкин не хотел, чтобы его лепили. Его объяснение нам сейчас странно, но если мы вспомним скульптуру его времени, а другой он ее и мыслить, очевидно, не мог, то станет понятна и его характеристика: «во всей мертвой ее неподвижности». Витали более, чем кто-либо другой из русских скульпторов того времени, мог бы дать Пушкина, т. к. менее всех был связан академическими традициями. С. Либрович и Брокгауз датируют [гипсовый] бюст Витали 1842—43 гг. Я думаю, что правильнее датировать его 1837—39 годами [61], исходя из свидетельства Рамазанова, который считал его московской работой, и того соображения, что вернее предположить, что Нащокин сделал заказ вскоре после смерти своего друга.

59
Рамазанов Н. А. Материалы.., с. 185—187.

60
Это явствует из письма А. С. Пушкина к П. В. Нащокину от 27 мая 1836 г. (*Пушкин.* Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, 1949, т. 16, с. 283).

61
Т. В. Якирина и Н. В. Одноралов (И. П. Витали. Л.—М., 1960) датируют бюст Пушкина годом пребывания поэта в Москве, когда он побывал в мастерской Витали, то есть 1836 годом. Датировка эта дается без учета писем А. С. Пушкина к Н. Н. Пушкиной, приводимых в данной заметке, и основывается на фразе М. П. Погодина из письма его к П. А. Вяземскому («Какой бюст у нас вылеплен!..»). Письмо же это было написано 29 апреля 1837 года (три месяца спустя после смерти Пушкина).

Тезисы

1) Приписанные С. Гальбергу гипсовые слепки бюста Пушкина принадлежат не Гальбергу, а являются слепками с мраморного бюста Витали, местонахождение которого нам в настоящее время неизвестно.

2) Портрет работан Витали по заказу П. В. Нащокина в Москве около 1837—1838 года и стоял в доме последнего.

3) Мраморный бюст Пушкинского музея, полученный им в 1924 году из Фонда, есть дублет этого нащокинского бюста и работан Витали после 1840 года[62].

4) Материалами при работе Витали служила маска Пушкина (оттиснутая им из глины) и так называемый «лжебрюлловский портрет» Пушкина, вероятно, и сделанный специально для этой цели кем-либо из учеников Брюллова с портрета Кипренского, значительно видоизмененного, согласно требованиям Витали.

5) Приписываемый до сих пор Витали бюст Пушкина не является его работой, а является слепком того бюста Гальберга, с которого работался мраморный экземпляр собрания Солдатенкова.

6) Слепок этот сделан Рамазановым в Петербурге в сороковых годах (до 1847 г.).

7) Бюст Рамазанова (из собрания Солдатенкова) — мраморная копия с бюста Гальберга.

8) Бюст работы Гальберга — тот подписной гипсовый бюст, который находится в Пушкинском музее.

9) Ошибка в атрибуции бюстов Гальберга, Витали и Рамазанова произошла, вероятно, еще в 50-х годах и была укреплена после юбилейных выставок Пушкина в Москве и Петербурге в иллюстрированных каталогах, в которых она уже и значится.

62
Портрет А. С. Пушкина (мрамор, Пушкинский Дом) имеет композиционные отличия от бюста, выполненного в гипсе и находящегося в том же музее (в гипсовом бюсте отсутствует лавровый венок); кроме того, заметные элементы стилизации, свойственные мраморному варианту, свидетельствуют в пользу его более позднего происхождения. Якирина и Одноралов датируют этот мраморный бюст, так же как и гипсовый, 1836 годом, и считают, что именно он и является оригинальным «нащокинским» бюстом, однако они не приводят достаточно веской аргументации в пользу своего предположения. И хотя до настоящего времени мраморный оригинал 1837 года (выполненный по заказу П. В. Нащокина, о котором упоминает Н. А. Рамазанов) не обнаружен, стилистический анализ мраморного и гипсового экземпляров бюста Пушкинского Дома позволяет оставить предположение В. Н. Домогацкого о его существовании в силе. Напомним, что работа В. Н. Домогацкого о скульптурных портретах Пушкина не была опубликована, а поиски в этом направлении после него никем не велись.

По поводу выставки скульптуры Коненкова[63]

Когда наша новая русская скульптура, вряд ли насчитывающая четверть века своего существования, будет предметом изучения будущего историка искусства, не знаю, какой приговор вынесет он (ведь столько предстоит ей еще сделать), но нетрудно предвидеть, что первые главы его труда будут посвящены двум славным именам — Голубкиной и Коненкову, тем, кто на своих сильных плечах вынес всю тяжесть нового дела.

Не говоря уже о внешних неблагоприятных условиях работы, лишавших подчас даже возможности проявлять себя, было еще другое, что большим бременем легло на молодых скульпторов, — это полный индифферентизм окружающих к их труду, полная отчужденность скульптуры от жизни, казавшаяся порой им ее ненужность. Это делало труд их подчас невыносимо тяжелым, заставляя плотно замыкаться в себе, имея опору исключительно в своей любви и вере в дело. Попав с первых же дней под опеку живописи, опеку без любви и понимания, скульптура влачила поистине жалкое существование. На выставках ей отводились всегда худшие места, темные углы, простен-

63
Заметка написана по поводу первой выставки скульптуры С. Т. Коненкова, открытой в его мастерской 12 марта 1916 года. Опубликована в газ. «Утро России» 15 марта 1916 г.

ки; широкая публика обводила ее равнодушно-скучающим взором, спеша перевести его на более близкие и понятные ей полотна; критика в большинстве случаев предпочитала не упоминать о ней вовсе. Когда же на скульптуру обращали внимание, на нее невольно смотрели глазами, привыкшими к живописи, забывая глубокое подчас различие их задач. Отсюда эта поддержка популярного у нас и по сей день, с легкой и талантливой руки Трубецкого, скульптурного импрессионизма, этого временного увлечения молодой итальянской школой Баццро и Медардо Россо, на ряд лет затормозившего у нас развитие настоящей скульптуры.

Отсутствие чутья формы, любви к ней, понимания задач большой скульптуры имеет у нас безусловно историческое оправдание. Появившись впервые на холмах южнорусских степей, в виде изваяний «каменных баб», и на берегах Днепра, в виде деревянных и бронзовых изображений Перуна, Дажбога и других языческих богов, которых так удачно воскресил Коненков, она, с падением язычества, надолго почти прекращает свое существование без поддержки религиозного культа, давшего ей жизнь на Западе. Возрождаясь вновь с эпохи Петра, она уже всецело вывезена с Запада, и, достигнув блестящего развития в период классицизма, давши целый ряд имен, поставивших ее на уровень европейской скульптуры, она, в сущности говоря, за исключением может быть одного только Шубина, теряет национальную почву, вырастая из многовековой культуры Запада, и едва уловим подчас на ней налет русского духа. Вот, может быть, почему с упадком классицизма, в эпоху расцвета реализма и передвижничества [в живописи], скульптура совсем почти сходит на нет, не имея достаточно корней в своей почве, и быстро вырождается <...>. Скульптура как скульптура, где форма является единственной ее целью, а влюбленность скульптора в эту форму — единственной причиной ее возникновения на свет, совсем исчезает с художественного горизонта[64]. В период семидесятых и восьмидесятых годов трудно назвать хоть одно выдающееся имя, трудно вспомнить хоть одну сносную скульптуру.

И вот, постепенно, вновь пробивая себе дорогу, она начинает завоевывать принадлежащее ей по праву место. Ни равнодушие окружающих, ни тяжесть материальных условий не сломили ее. Талантом и трудом Голубкиной и Коненкова началась новая наша скульптура, и им первым мы должны быть благодарны, что сейчас многое уже изменилось: скульптуру уже смотрят, о ней пишут, она уже становится нужной в художественном обиходе нашей жизни. <...>В сознание начинают проникать идеи настоящей скульптуры. Освоившись и даже увлекаясь романтизмом гения Родена, она уже переходит и к идеям Гильдебранда, Майоля, Бурделя. Коненков, может быть, более, чем кто-либо, сделал в этом направлении: его бюст (Третьяковская галерея)[65] может служить образцом рубки из камня, образцом монументальной скульптуры.

Но как ни космополитичны идеи искусства, они приобретают истинную ценность только тогда, когда идеи эти разрабатываются и воплощаются самобытно каждым

64
Во второй половине XIX века круг людей, интересующихся изобразительным искусством, очень расширился в связи с активизацией духовных интересов. Отклик изобразительного искусства на самые разнообразные вопросы, волновавшие русское общество, привлек к нему внимание и интерес самых широких кругов интеллигенции благодаря деятельности передвижных выставок, охватившей не только Москву и Петербург, но буквально всю Россию. Но одновременно резко упал эстетический критерий в оценке художественного произведения. Часто, подходя к изобразительному искусству с меркой более близкой и понятной ей литературы, публика довольствовалась злободневной темой, острым сюжетом. Скульптура вообще сильно запаздывала с участием в новом движении. Когда же на передвижных выставках появились первые произведения скульптуры, перекликавшиеся с ним хотя бы в теме, зритель

народом, когда искусство его национально. И в этом еще одна из заслуг Коненкова.

Если меня попросили бы указать наиболее русского скульптора, я, не задумываясь, назвал бы имя Коненкова, с удовольствием показал бы иностранцу его «Старичка-полевичка», «Лесовичка» и многое из работ, выставленных им сейчас на открывшейся 12 марта в его мастерской выставке. Это проявление исключительно русского, точнее, крестьянского духа. В этом — их исключительная художественная ценность, и в них ярче всего проявился талант Коненкова; опять-таки чисто русский, порывистый, неровный, лишенный традиций многовековой культуры, способный и на большой подъем, обреченный на неожиданные неудачи. Чуть не каждая его работа говорит об этом.

Это так приятно сознавать теперь в наши дни, дни пробуждающегося национального самосознания.

Война готовит новое испытание и нашему искусству. Для многих чуть ли не лишнее в настоящее время, мне кажется оно более нужным, более ценным, чем когда-либо. Надо спасать, беречь и развивать то, без чего жизнь потеряет всякую человеческую ценность. Война не отразилась на произведениях Коненкова, как не отразилась ни на одном ценном художнике, она только ухудшила материальные условия работы, подавила дух, приостановила труд. Но когда кончится все это, начнется новая жизнь, я думаю, люди поймут после пережитых, ими же созданных ужасов, что ценность жизни в другом, и тогда настанет, может быть, небывалый еще расцвет искусства.

В это я верю.

за одно только стремление скульптуры к жизненности, за понятность и доступность языка легко прощал, а вернее, не замечал, ее формальные просчеты, ее художественную немощь.

65
В это время в Третьяковской галерее находился один бюст работы С. Т. Коненкова, «Голова атлета» (1911, мрамор), приобретенный в 1912 году Советом галереи у И. С. Остроухова.

Импрессионизм в скульптуре[66]

В скульптурном импрессионизме мы должны строго различать два явления, обычно смешиваемых. Оба, правда, имеют один общий источник происхождения, но в дальнейших путях своих столь различны, что смешение их ведет к естественной путанице в суждении. Разна будет и оценка. Одно — вполне закономерное явление, своеобразная, достигающая своей цели конструкция формы. Другое — выпад из скульптуры в самом принципе, начало разложения, а при последовательном его проведении и смерть. Оба явления базируются на впечатлении; оба одинаково апеллируют к творческой самодеятельности субъекта воспринимающего. Но одно своеобразными средствами стремится только к усилению и освежению впечатления, передавая художественную форму только в ее акцентах, не противореча ее осознанию, не вступая ни в какие коллизии с третьим измерением. Другое, ставя непосредственное зрительное впечатление краеугольным камнем при создании формы, приносит ему в жертву формальную сущность скульптуры, ее объемность. Первое утверждает в сознании воспринимающего настоящую скульптурную трехмерную форму. Второе возбуждает только образ предмета, чисто зрительный, не осознанный вполне в своем объеме, близ-

66
Эта статья, вернее, ее часть, опубликована в монографии А. В. Бакушинского «В. Н. Домогацкий» (М., 1936, с. 43—46). Она резко обрывается на начатой мысли. Это объясняется следующим: когда публиковалась монография Бакушинского и ему не хватало монографического текста до нужного объема книги, он обратился к В. Н. Домогацкому с просьбой дать для публикации в монографии его законченные литературные статьи. Свободного места в книге было немного, и Бакушинский решил поместить отрывки из взятых у В. Н. Домогацкого статей. Рукописи же остались в издательстве и, по свидетельству А. В. Бакушинского, были утеряны. Особенно сильно пострадали от этой отрывочной публикации статьи «Импрессионизм» и «О портрете», от которых не осталось черновиков.

кий к живописному восприятию. Первое явление мы можем наблюдать не только в наши дни, в тесном кругу современной нам школы скульпторов-импрессионистов, но в более или менее слабой степени в искусстве всех веков и народов. Второе — достояние только наших дней, выросшее с тех же корней, которые дали бесчисленные побеги современных крайних течений. Наиболее яркий и лучший представитель первого — Роден. Второго — Медардо Россо.

Не приходится долго останавливаться на школе М. Россо. Искусство его, как и большинство побегов постимпрессионизма, зачахло к сегодняшнему дню, не выдержав конкуренции с живописью, в скульптурную пародию которой оно фатально вырождалось. Смотря на его работы, невольно приходит мысль, с каким трудом скульптурными средствами дается слабый намек на то, что так полно и сильно выражается живописью. Нетрудно догадаться, что может быть наилучшим выразителем его формы, какой его любимый материал. Очевидно, наименее материальный (из общепринятых) — белый прозрачный воск.

Переходя к анализу законной импрессионистической конструкции формы, нельзя не указать, что в наши дни, когда на смену импрессионизму возникло и оформилось течение, называемое часто скульптурным par exellence, и налицо борьба против тенденций так еще недавно царствовавшего направления, приходится выслушивать упреки по его адресу в отсутствии формы, в неуместных для скульптуры живописных тенденциях и другие замечания, основанные на смешении упомянутых нами двух различных явлений или на непонимании его сущности.

Между импрессионистически трактованной формой и той, которая утверждается современной скульптурой, по существу, нет противоположения, а, наоборот, полная преемственная связь. Цель импрессионизма, как характеризует его Б. Христиансен, — «вызвать особыми средствами особенно живое предметное впечатление» [67]. Понятно, такое определение всецело относится к любому виду натурализма. Характерен тут только методический принцип — «особые средства». Это, по его определению, «декомпозиция непрерывности», базирующаяся на чисто психологическом факте большого нервного раздражения при меньшей подготовленности, так как перемежающиеся раздражения действуют сильнее, чем протекающие равномерно. К этому необходимо добавить, что форма, данная только в своих характерных акцентах, больше возбуждает воображение и творческую самостоятельность субъекта воспринимающего, чем та же форма, вполне выраженная и воспроизведенная. Это существенный момент импрессионистической формы, ее raison d'être. В отличие от чисто скульптурной она требует от смотрящего на нее известной настроенности, способности воссоздать в своем воображении, опираясь на ее акценты и пропуская то, что в массе материала будет все-таки существовать и не должно быть воспринято. При этом условии она остро воспринимается. Долгое рассматривание ведет к ослаблению впечатления, к видению ее физической формы, а не художественной. Когда появились у нас (в Москве) работы П. Трубецкого и репродукции с Родена, можно было часто наблюдать

67 *Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911, с. 268.

полную (растерянность) беспомощность смотрящего. Пред ним была одна мазня, непонятные «бугры и впадины». Когда попривыкли, научились понимать эту форму, настало непомерное увлечение, в ущерб старой, привычной, которую трактовали как безжизненную, зализанную. Сопоставьте обе эти формы, и ясно станет, что насколько одна выигрывает в силе впечатления, настолько другая — в глубине его.

Импрессионистическая конструкция формы сменяется в наши дни чисто скульптурной. Но в этой эволюции нет противоположения. Это — логическое продолжение, более полное и глубокое осуществление свойственной всякой художественной форме выразительности. Возможна и обратная смена. Это значит, что импрессионистический метод построения формы идет на помощь увядающей, обессиленной, полумертвой форме упадочного искусства, чтобы сильными толчками восстановить «conditio sine qua non» всякой художественной формы, ее жизненность. Все сказанное относится только к конструкции художественной формы в узком смысле термина и, понятно, не исчерпывает импрессионизма как художественного миросозерцания.

Импрессионистическая скульптура — типичная пластика, и ее конструкция — один из видов пластической конструкции, где развитие формы достигает наибольшей свободы. Поэтому так чуждо ей понятие монументальности, исключительно связанное с конструкцией ваяния. Bourgoi de Calais, Penseur, Balzak, [68] — великолепные скульптурные образы монументального духа, но переданные формой, которая рядом с гранитами Хефрена и Аменемхета окажется расхлябанной и дряблой. Главный материал ее — материал пластики: аморфная глина, бронза. Камень в загоне, интерпретируется как глина. Гранит отсутствует. Камень преодолевается до последних пределов технических возможностей его использования. Но и этого мало: под вытянутой рукой мраморного Виктора Гюго [69] красуется поддерживающий ее аршинный стык. Смотрящему предлагается вычеркнуть его в своем воображении.

68
Произведения О. Родена: «Граждане города Кале» (1884), «Мыслитель» (1880—1900), «Бальзак» (1897).

69
О. Роден. Памятник Виктору Гюго. (1897—1898).

Импрессионист ищет наиболее податливый материал. Он не должен быть препятствием для быстрой передачи подчас мимолетного впечатления, накидывать узду на его психику. Он работает из более жидкой глины, чем какой-нибудь исследователь Бурдель, который сильно сушит ее и больше наколачивает, чем лепит. Он (импрессионист) большой знаток своего материала, вполне им владеет и любит его. Прочтите, что пишет А. Голубкина о глине в «Ремесле скульптора»: «Живая рабочая глина — большая красота, относиться к ней небрежно — то же, что топтать цветы» [70]. Но относительно других материалов тон сильно меняется. «Ни для мрамора, ни для других материалов отдельной науки не (требуется) нужно. Сколько вы умеете работать в глине, столько же вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе. Достаточно посмотреть, как работают по мрамору, и вы уже можете работать. С непривычки недели 2—3 вы не всегда будете попадать молотком по инструменту, а потом привыкните. Остальное дается практикой». Далее идет еще более удивительное рассуждение: «Другие камни, из которых можно было бы работать,

70
Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М.—Л., 1937, с. 29.

почти ничего не прибавляют к гипсу, кроме тяжести. (только-то всего!). Поэтому, вероятно, и не встречается никогда скульптуры из камня на выставках (Sic!). Песчаник еще кое-что дает, но очень мало»[71]. Обратите внимание, что о граните во всей этой цитате (как и во всей книжке) ни полслова. Характерно, что термин «передача материала» означает у нее исключительно натуралистическую передачу материала: кожи, волос и т. д.

71 *Там же*, с. 89, 91.

Странно представить, что все это пишет современный нам скульптор, но привел я эти выдержки как страшно характерное для школы со всеми ее уклонами.

Возьмем Трубецкого. Тут еще бóльшая последовательность. Если Роден до некоторой степени и склонен примениться к мрамору, то Трубецкой просто избегает работать на нем.

Заметки по поводу некоторых проблем искусства 1920-х годов

Отношение наше к современности очень напоминает отношение фотографического объектива. Мы неимоверно увеличиваем, как он, передний план и вместе с тем видим его менее отчетливо. Современные нам художественные течения получают совершенно не свойственную им значимость, и часто простые явления в искусстве мы готовы считать явлениями искусства. Картина же настоящего развития теряется в туманности контуров. Таково господствующее у нас отношение искусствоведения ко всякого рода «измам» современного искусства, полезных для теоретика исключительно как лабораторный материал.

Современное крайне левое течение можно рассматривать как революционный фактор в эволюции художественной формы. Первая стадия революционного процесса — стадия разрушения старой системы; уничтожение шаг за шагом всех основных элементов ренессансного искусства; уничтожение элементов изобразительности и эмоциональности; выдвижение одного элемента за счет всех других (в ренессансном искусстве — их гармоничное сочетание). Ссылка на старых мастеров как обычная апелляция к общепризнанным авторитетам сменилась отрицанием всего прошлого искусства.

Предвестниками этой революции были в скульптуре — Медардо Россо (отношение к объему) и последователи Бернара (утрированное отношение к материалу), как и период стилизации (искание в чужих искусствах основ для жизнедеятельности современного).

В «измах» ценно только их революционное отрицание (если это ценность), уничтожение для создания нового, но никогда они не дали, и по существу своему не могли дать, ничего положительного. Недаром вы не назовете ни одну их работу привычным для вас термином «памятник искусства», а только иллюстрацией к тому или другому теоретическому положению, являющемуся часто

результатом простого «недомыслия». «Измы» разрушали основы ренессансного искусства. Ничего ровно не разрушили, т. к. одним криком и рекламой не много сделаешь.

Под художественной грамотностью я подразумеваю умение натуралистической передачи натуры. Прошу не путать с умением копировать, оно не сопряжено со знанием конструкции тела. То или другое претворение или охудожествление этой грамоты и даст искусство. Академики в последнее время умудрились научить своих питомцев этой грамоте, но как-то вне всякого искусства. Можно достаточно уметь сработать голову и ничего по искусству не дать. Но и без этой грамоты невозможно дать что-либо не шарлатанское в любом «изме». Только тот из «истов» выживет, кто не забыл обзавестись хоть какой-нибудь школой. В наших русских «измах» было всегда на девять десятых шарлатанства и художественного карьеризма, а господа искусствоведы оказались невольно в роли их бесплодных рекламистов. Когда мне предложат Бодаревского, то я, понятно, предпочту Малевича, хотя они оба уже покойники [72].

72
Имя Бодаревского для художников поколения В. Н. Домогацкого было олицетворением пошлости в искусстве. Он стяжал себе славу как автор слащавых женских портретов и «обнаженных». Его работы далеко превосходят пресловутую слащавость живописи французских салонов; в живописном отношении, как и в отношении грамотности, ниже всякой критики. Выставлялись на выставках ТПХВ и усиленно воспроизводились в журнале «Нива». Называя Казимира Малевича «покойником» — Домогацкий имеет в виду, что его творчество изжило себя к этому времени.

Три вида беспредметной скульптуры: а) современное течение экспрессионизма, устраняющее всякую ассоциацию формы с предметным миром, б) когда ассоциация эта настолько слаба, что не угадывается нами (в прикладном искусстве устраняется сознательно), в) то, что остается от скульптуры, когда мы мысленно изолируем изобразительный момент.

Экспрессионизм — лаборатория формального искусствоведения. Только в мастерской современного экспрессиониста искусствовед чувствует себя как дома. Он в родной стихии теоретических рассуждений. Памятник искусства заменен бесчисленными иллюстрациями к тому или другому отвлеченному положению. Оба говорят на одном языке.

Натурализм — основная тенденция изобразительного искусства. Основная тенденция натурализма, направление его движения — это стремление к иллюзии. Он отграничивается с одной стороны беспредметностью, с другой — иллюзией. Объем его: от слабого намека, способного возбудить у нас ассоциации с предметным миром, до полного впечатления действительности, но не перешедшего ту грань, когда получится состояние иллюзии (необходимость обмана). Иллюзия — смерть для изобразительного искусства, как не существует оно и в беспредметном. Чем большую значимость приобретает в произведении изобразительный момент, тем натуралистичнее оно, но следы натурализма будут и при ничтожности изобразительного момента. Обыкновенно под натурализмом мы разумеем только, так сказать, правую часть этого фронта, где он близок к иллюзии. Стремление к иллюзии — всегда стремление в пропасть небытия искусства, и чем натуралистичнее общая тенденция искусства, тем оно больше должно оградить себя от возможности иллюзии, подчеркнуть невозможность

обмана. Натуралистическая тенденция всегда в споре с формальными ценностями. В классическом искусстве мы видим равновесие этих сторон. От крайнего формализма до крайнего натурализма — весь объем пространственных искусств. Утверждение материала как формальной ценности противоборствует натуралистической тенденции.

О портрете [73]

73
Данный отрывок опубликован в монографии А. В. Бакушинского «В. Н. Домогацкий» (с. 47—50). Около 1936 года В. Н. Домогацкий получил заказ на книгу «Проблема скульптурного портрета» на тему, которая художественно была ему очень близка и глубоко интересовала его. Он с жаром принялся за работу над этой темой и написал несколько кусков будущей книги, из которых, по указанной выше причине (см. примечание 66), сохранились лишь этот отрывок и несколько фрагментов черновиков, печатаемых ниже.

Портрет в изобразительном искусстве — это синтез духовной сущности данного человека в художественно интерпретированном образе, оформленном средствами этого искусства. Образ складывается из чувственного восприятия объекта, наших впечатлений от многообразия его видов, отсортированных и переработанных под влиянием ряда внутренних и внешних факторов в таинственной лаборатории нашего подсознания. Это то, что я подразумеваю под «сходством», и, так понимаемое, оно и является краеугольным камнем категории портрета. Понятно, что сходство имеет мало общего с неэмоциональной передачей отдельного жизненного момента фотообъективом и безразличием крайнего натурализма. Сходство лежит в основании не только портрета, но и в так называемом «воображаемом портрете», где мы имеем дело с недостатками иконографического материала или даже с почти полным его отсутствием. Здесь разница в образе, его образовании и характере. В первом случае — преобладание непосредственного впечатления от натуры, во втором — остальных факторов, создающих образ. Это, понятно, существенно видоизменяет характер и смысл этих двух видов портрета. (Так, например, с исторического лица, даже при обилии документально-иконографического материала, безнадежна попытка дать портрет первого ряда. Это задача только для современников.) Чем менее переработаны непосредственные впечатления от натуры или отдельные моменты документально-иконографического материала, тем натуралистичней портрет, тем более поверхностно и внешне сходство, тем менее он жизненен.

Образ, полученный от первых впечатлений от модели, обыкновенно при более близком знакомстве с ней претерпевает сильные изменения. Первые, чисто зрительные, впечатления видоизменяются и осложняются иногда весьма радикально, благодаря изменению отношения к модели. Импрессионист, типа Родена, стремится фиксировать именно эти первые впечатления и на них строить, главным образом, характеристику, являющуюся самым существенным моментом сходства. В длительной работе сохранить эту свежесть первых впечатлений невозможно; отсюда и кратковременность работы. Первое впечатление отнюдь не тождественно поверхностному впечатлению. Оно может быть и глубоко и ярко, и в этом сила этих работ. Импрессионизм с живописными уклонами еще более строит вещь на первом, иногда весьма мимолетном, впечатлении и не дает, в сущности говоря, настоящего портретного образа, так как характеристика его чисто внешняя. Мимолетность

движения грозит приблизиться к удачным фото с кратковременной экспозицией. Таковы портреты Паоло Трубецкого, не говоря уже о Медардо Россо. Применимо это и к лучшим портретным наброскам (зарисовкам). Они не допускают длительного восприятия, выясняющая их поверхность, яркость, заменяет собой глубину. Постимпрессионистическая школа выдвинула синтетический портрет — результат очень длительного процесса работы. Хорошим примером его может служить Деспио. Несмотря на чисто импрессионистическую фактуру («декомпозиция непрерывности» поверхности, по терминологии Б. Христиансена — «Философия искусства»), скульптура его в своей формальной сущности антитетична импрессионизму. В великолепных его портретах мне также хотелось бы видеть бóльшую психологическую углубленность. Форма превалирует над содержанием.

Первые впечатления [не являются] впечатлениями чисто зрительного восприятия, они уже в значительной степени переработаны и осложнены другими факторами воздействия на формирование образа, но в синтетическом портрете [последние] все более превалируют. Синтезируется и образ и его формальное выражение. Египетский портрет — вершина достижения. Из определения портрета, как синтеза духовной сущности данного лица, вытекает та простота концепции, которую мы видим в настоящем портрете: движение чисто внутреннего порядка, поза проста и покойна. Все сосредоточено. (В упадочные периоды это вырождается в так называемый «прямоличный бюст» — старый музейный термин, — в безразличный академический портрет.) Характерная черта их — возможность и даже необходимость длительного их восприятия; тогда только они раскрываются вполне, тогда выясняется глубина их содержания.

В максимальной духовной насыщенности вся суть подлинного портрета. И это она дает ту жизненную силу, которая и помогает ему переживать века.

Принято различать два вида портрета: портреты, работанные непосредственно с натуры, и так называемые «воображаемые» портреты, работанные художником, никогда не видавшим своей модели, по имеющимся материалам, портретным зарисовкам, фотографиям. Принципиальной разницы между этими двумя видами портрета нет. В обоих случаях художник дает индивидуальный образ, но в первом случае представление об образе образуется у него на основании ряда личных непосредственных впечатлений от натуры и его отношения к ней, во втором — образ формируется исключительно под влиянием имеющегося иконографического материала, в большинстве случаев уже являющегося интерпретацией (художественный портрет) и характеристикой лица на основе знания его биографии, отношения к нему эпохи и т. д. Воображаемый портрет требует от скульптора не только основательного знания форм человеческой головы, но выношенный им образ должен соответствовать представлениям современной автору эпохи. Скульптор не должен ограничиваться передачей какого-то, уже имеющегося, художественного (живописного) портрета [с данного лица], как бы ценен он ни был. Он дол-

жен на основании его дать новый образ, созвучный эпохе автора, образ убедительный, жизненный, что, естественно, дается трудно при отсутствии непосредственной работы с модели. В воображаемом портрете превалирует всегда характеристика над непосредственным сходством.

Особенности скульптурного портрета естественно вытекают из спецификума самой скульптуры. Говорить об ограниченности его возможностей можно, если мы признаем ограниченность скульптурных возможностей вообще.

Грань между портретом и не портретом определяется исключительно степенью переработки образа.

Портрет есть художественная интерпретация индивидуального. Категория «портрета» — не обособленная категория, она не имеет резкой грани со всем тем, что «не портрет». В себе делится на отдельные виды.

«Жанровый портрет» мало отличается от жанра. Он отображает отдельный психический момент, отдельное действие, но с выявлением и индивидуального.

Этюд — обычно недостаточно углубленный и выявленный портрет (отличие от этюда как чисто учебного акта).

Асимметрия в портрете есть результат работы под боковым освещением как результат зрительного образа. Идеально симметричное — безжизненно. Легкая асимметрия дает жизненность. Переходя известные границы, превращается в простую безграмотность.

Духовная сущность может не иметь своего выявления в материальном. То есть образ человека может не соответствовать его наружности. Физический образ человека далеко не всегда соответствует его психическому образу. Под влиянием того, что мы знаем о духовной сущности человека, или того, как мы понимаем ее, преображается в нашем представлении и его физический облик. Мы утрируем невольно те черты, которые в нашем представлении являются характерными для данного лица, как бы мало заметны наружно они ни были. Таким образом, каждый человек (не художник) невольно портретирует.

Вы не дадите похожего портрета, если о данной модели сложилось известное представление и вы не подчинились ему. Ваш образ может существенно не совпасть и будет схож только для вас и для тех, кто так же, как и вы, посмотрел на модель.

Когда вы без предвзятого мнения подошли к модели, незнакомой вам до того, то образ и характеристика лица складываются у вас под влиянием первых немногочисленных впечатлений. Они сильны по своей свежести, но недостаточны, не осложнены более глубоким знанием личности. Обычно в таких случаях и сходство получается поверхностным. Через некоторое время впечатление обычно сильно меняется, и работа, начатая с налета, терпит силь-

ные переделки соответственно найденной новой характеристике. Первые впечатления не только случайны, но и зависят в значительной степени от вашего психического состояния. Удача или неудача портрета зависят не только от художника, условий работы, но и от самой модели, от соответствия ее духовного и физического образа.

Портрет не с натуры (или по памяти), а по материалам — особый вид портрета, где переработка впечатления максимальная.

В целях увековечивания памяти прибегали естественно и к наиболее долговечным материалам, так что скульптурному портрету часто приходилось (и до наших дней приходится) брать на себя прославительную роль. Этим, возможно, объясняется, что приподнятость (аффектация) трактовки скульптурного портрета более уместна в нем, чем в живописном.

Задача портрета может и должна только базироваться на формальных элементах, а никак не заключаться только в них.

Предисловие к книге А. С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора» [74]

74
Предисловие написано к изданию 1937 года (с. 5—17). Публикуется по этому изданию.

В искусствоведческой литературе особое и почетное место занимают так называемые «высказывания художников». Величайшее достоинство их — непосредственная близость авторов к предмету, и отсюда то доверие, которое питаем мы к мыслям, высказанным художниками. Творцы искусства, более чем кто-либо, вправе судить о нем. Эти мысли — результат максимального проникновения и понимания искусства, итог размышлений порой всей творческой жизни, естественное стремление осознать свои достижения, попытка подвести теоретическую базу под свои искания. В этом смысле они всегда биографичны. Но чтобы правильно оценить их, необходимо помнить, что значимость высказанных мыслей, понятно, не абсолютна, она ограничена тем участком художественного фронта, на котором работает автор (поэтому так часто они противоречивы). Они ни в какой мере не могут претендовать на объективность искусствоведческого исследования. На них неизбежно лежит печать того художественного направления, к которому принадлежит художник.

Записки А. С. Голубкиной являются типичным «высказыванием художника». Брошюра «О ремесле скульптора» вышла еще в 1923 году и была результатом многолетней преподавательской деятельности, к которой Голубкина относилась с большим увлечением. Ученикам своим она и посвящает свой труд.

Чтобы подойти к этим высказываниям с правильной оценкой, надо понять ту почву, на которой они возникли, т. е. художественную направленность их автора.

А. С. Голубкина была у нас самым крупным представителем импрессионистической школы, сыгравшей ис-

ключительную роль в возрождении скульптуры после длительного периода академического эпигонства и натурализма. Под импрессионизмом в скульптуре мы подразумеваем течение, в различных его разветвлениях, возглавленное Роденом, Трубецким и Медардо Россо, параллельное живописному импрессионизму, но отнюдь с ним не тождественное.

Получив первоначальное художественное воспитание у С. И. Иванова, последнего у нас запоздалого классика, Голубкина нашла в Родене своего подлинного наставника и всю свою жизнь не изменяла его заветам.

Записки ее являются ярким выраж[ением] тенденций школы, и этим определяются их неоспоримые достоинства и недостатки. Хотя задачу их она видит в «сообщении простой грамотности ремесла и порядка работы для начинающих», но фактически далеко выходит за пределы этой задачи, стараясь воспитать в своем читателе прежде всего художника, постоянно касаясь самого творческого процесса. Советы ее полезны не только начинающему. Многие будут сопутствовать художнику на его творческом пути. Наследие прошлого не ограничивается одними произведениями искусства. В него войдет и учебная школа и отношение к икусству того или другого исторического времени. Мы должны пристально вглядеться в наследие прошлого, чтобы отыскать в нем все для нас ценное, употребляя юридический термин — суметь «ввести себя в права наследства».

С. И. Иванов, всецело воспитанный в традициях времен классицизма, сумел внушить их и своей даровитой ученице. Это были традиции исключительно строгого отношения к себе и своему делу, которое было делом жизни, призванием, а не только специальностью. Школа была упорным, настойчивым, сосредоточенным и радостным трудом.

Таким отношением к искусству пропитаны все страницы записок Голубкиной. В своих практических наставлениях, которые подчас покажутся даже мелочными, она отдает весь свой богатый опыт и понимание процесса работы, конечно, только в пределах своего импрессионистического мировосприятия, отнюдь, впрочем, его не навязывая и оговаривая его необязательность.

Необходимо внести только несколько существенных коррективов, касающихся проблем барельефа, материала и монументальной скульптуры.

Импрессионизм почти вычеркнул из видов скульптуры барельеф. Во всем огромном творчестве Родена и Трубецкого мы найдем барельеф как редчайшее исключение, причем архитектоника рельефа им чужда и непонятна. Тесно связанный с архитектурой, откуда он и произошел, барельеф, понимаемый с формальной стороны — как художественная организация плиты, стены, естественно, чужд импрессионизму *.

*
Исчерпывающий анализ формального построения рельефа дан Гильдебрандом в его «Проблеме формы».

Голубкина уделяет в своих записках барельефу небольшой абзац, всего в 15 строк; в нем говорится, что «главная задача при работе барельефа — везде выдержать один и тот же размер сокращения», что следует «брать каждое место натуры как раз настолько выше, насколько оно к вам ближе», и т. д. В сущности говоря, это вполне точное описание, как ни в каком случае не должен строиться рельеф.

При этой системе (свойственной архинатуралистической школе) часть изображения, естественно, выпадает из основной передней (воображаемой) плоскости рельефа, этого необходимого условия его построения.

Насколько позволяют рамки вводной статьи, необходимо внести и другую поправку, касающуюся проблемы материала. Выбор материала, техника его обработки, даже мелочный индивидуальный навык — не случайные явления, а закономерно обусловленные искомой формой. Каждая эпоха имеет свой материал, который является наилучшим выразителем ее художественных стремлений.

Материал импрессионизма — нечеканная бронза (бронза cire perdue), ее первообраз — мягкая глина — тот материал, в котором обычно возникает и оформляется скульптура, в котором видят ее очень немногие, который должен быть для сохранения вещи немедленно отформован и отлит в твердом материале, обычно в гипсе, тоже переходном материале для последующей интерпретации в камне или дереве.

В скульптурной среде очень распространено выражение «вещь в материале»; под этим подразумевают все разнообразие скульптурных материалов, за исключением глины, лепного воска (мастика) и гипса, про которые говорят, что «вещь не в материале».

Теоретически это, конечно, неверно, так как скульптурным материалом является любая масса, которая может быть технически оформлена. Другой вопрос, дает ли данный материал достаточно возможностей художнику, каков его диапазон, каковы чисто технические его качества, соответствует ли техника обработки его характеру? Сырая глина является по существу уже другой категорией материала, видом камня, поэтому техника обработки, свойственная сырой глине, в сухой звучит фальшью.

Гипс, превосходный в техническом отношении как отливочный материал, аналогичен по тем же причинам засушенной глине; к тому же обладает особо неудачными для скульптуры качествами.

В скульптуре материал должен рассматриваться как некий комплекс свойств, качеств и конструктивных возможностей, которые и являются «средством выражения» художника. Комплекс этот для разных материалов весьма различен, различен диапазон их возможностей. Только в этом смысле можно говорить о плохих и хороших материалах.

Бронза, дерево, камень (мрамор, гранит) и являются наиболее полнозвучными материалами скульптуры. Их выдвинуло сочетание технических и художественных качеств. Естественно, что каждый материал требует и соответствующей техники обработки.

Материал Голубкиной, как и Родена, нечеканная бронза — сырая глина. Она читает ей панегирик: «это цветы, которые нельзя топтать». Как и Роден, Голубкина большой мастер этого материала, лучшего выразителя их художественной формы. Если основная закономерность в исторической эволюции материала заключается в том, что в каждую эпоху «активную» роль играет тот материал, который является наилучшим выразителем стилевой формы эпохи, то одновременно с ним утилизируемые другие материалы в той или другой степени выступают «пассивными» носителями формы — они, как говорят, «преодолеваются».

В импрессионизме активна («утверждается») бронза — глина. Камню (главным образом, наиболее пластичным видам мрамора, гранит отсутствует) навязывается не свойственная его художественному смыслу форма, вплоть до использования стыков. Камень выдвинут уже постимпрессионистической школой (Бернар, Бурдель, Майоль).

Пройдя эволюцию от полной «пассивности» до чрезмерно преувеличенной «активности», наши дни устанавливают более уравновешенное отношение к материалу. Разнообразные материалы скульптуры являются сейчас средством выражения разнообразных явлений в зависимости от различных индивидуальных творческих приемов художников.

В записках Голубкиной не уделяется никакого места монументальной скульптуре. Это происходит не потому, что она предназначает свои записки для начинающих, но всецело вытекает из установок импрессионизма, где о монументальности приходится говорить с оговоркой. Речь может идти о монументальной интерпретации образа (например, «Бальзак», «Граждане Кале» и др.), но не о сочетании его с монументальной формой (скульптура Египта, Микеланджело). Отсюда и полный разрыв импрессионистической скульптуры с архитектурой, с которой она никогда не может слиться, как и натуралистическая скульптура, ввиду отсутствия и там и здесь архитектонически построенной формы, этого необходимого условия для осуществления архитектурно-скульптурного синтеза.

Всякому, лишенному возможности пользоваться хорошим, живым руководством, предлагаемые записки Голубкиной дадут правильные установки в работе и ряд полезных наставлений и сведений.

Скульптура у нас имеет исключительно благоприятные предпосылки для своего дальнейшего развития, и мы наблюдаем сейчас большую тягу к ней новых подрастающих сил. Если в области подготовки новых скульптурных кадров у нас еще очень мало сделано, то будем надеяться, что им послужат на пользу советы старых опытных мастеров.

Об архитектурно-скульптурном синтезе[75]

Проблема архитектурно-скульптурного синтеза является актуальнейшей проблемой современной русской скульптуры, и те неудачи, которые мы терпим сейчас на путях проведения его в жизнь, несмотря на ряд мер, принятых инициаторами нашего строительства, имеют за собой целых ряд причин, требующих более детального рассмотрения.

Разрыв между архитектурой и скульптурой был уже предопределен у нас историческими судьбами их развития. В период классицизма мы видим наиболее совершенное их слияние. Архитектор знал и любил скульптуру и умел ею пользоваться. Органически выросшая из существа стиля, она являлась для него не только внешним дакоративным убранством или удобным средством заполнения пустых мест, а была необходимым и неотъемлемым элементом архитектурного целого.

С течением времени органическая связь архитектуры и скульптуры постепенно падает. Скульптура продолжает украшать здания, но ее уже можно подчас не только безболезненно для целого, но даже для обоюдной выгоды снять с места (например, горельефы Логановского с б. храма Христа Спасителя). Теряя свою органическую связь с архитектурой, монументально-декоративная скульптура падает и качественно, и с падением архитектурного стиля пути их расходятся.

Сменившие скульптуру классицизма течения <...> передвижничества и импрессионизм, в особенности в его живописном уклоне, уже по сути своей определили разрыв, т. к. только архитектоническая скульптура (в узком смысле этого термина) может синтезироваться с архитектурой. Отсюда — неудачи в этой области даже такого исключительного по величине скульптора, как Роден (у нас примером может служить Голубкина с ее барельефом на стене Художественного театра). Архитекторы продолжают пользоваться скульптурой. Ее очень много появляется в период стилизаторства, но исполнителями ее у нас были, главным образом, не художники-скульпторы, а так называемые лепщики, поставлявшие нашим архитекторам малохудожественные объекты. Крайние современные архитектурные течения изгнали скульптуру уже принципиально. Сейчас мы архитектурно-скульптурную связь должны налаживать заново. Это относится в равной мере как к архитекторам, так и к скульпторам. Понятно, ведущая роль тут принадлежит архитектуре, определяющей стиль.

Современные архитекторы, за небольшим исключением, очень далеки от скульптуры (это всеобщая жалоба самых квалифицированных у нас скульпторов). Этим можно только объяснить те странные задания, граничащие иногда с анекдотом, разрешать которые выпадает на долю скульптора. Одним из хороших примеров мог бы служить заказ скульпторам барельефов и фигур для здания Малого театра, кончившийся полным провалом благодаря нелепости замысла.

75 К середине 30-х годов резко увеличились заказы московским скульпторам на монументально-декоративную скульптуру, в частности, в связи со строительством первой очереди московского метрополитена. Заказы проводились через Трест скульптуры и облицовки, организованный при Московском Союзе скульпторов (первым его директором был Н. А. Андреев). Возможно, что именно туда были адресованы замечания В. Н. Домогацкого о проблеме архитектурно-скульптурного синтеза, вновь ставшей актуальной и имевшей, кроме теоретического, еще и чисто практический аспект. Одной из причин многочисленных упреков, которые получала скульптурно-оформительская продукция, было отсутствие качественных скульптурных материалов, что усугубляло трудность отношений между архитекторами и скульпторами, складывавшихся исторически и без того очень сложно.

Скульпторам после длительного периода станковизма необходимо поближе подойти к монументальной скульптуре и признаться, что подлинных, природных монументалистов у нас очень мало, далеко не по потребности строительства. Надо признать, что связь архитектора со скульптором налаживается весьма туго. Попытка ввести скульпторов в качестве консультантов в созданные архитектурные мастерские, где они могли бы быть весьма полезными при проектировании, осуществилась в самой незначительной мере. Некоторые архитекторы, подчас слишком уверенные в своих знаниях скульптуры с ее закономерностями, увидели в прикомандированных к ним скульпторах лиц, которые могут только помешать им в период проектирования. Идеал же совмещения в одном лице и архитектора и скульптора остается идеалом, редко осуществлявшимся в истории. В наши дни мы должны найти эту связь на началах коллективной работы, уделяя внимание условиям ее реализации на стройке.

Не совсем благополучно у нас с материалами для скульптуры. Запасы итальянского мрамора, годного для скульптуры, истощились. Привозимый сейчас наш уральский мрамор даже в самых удачных кусках прибавляет к вещи только тяжесть. Некоторые сорта его со временем скверно тонируются, и работа на нем не оправдывает потраченные усилия и средства. С бронзой дело обстоит немногим лучше. Вся наша потребность художественного литья обслуживается одним только литейщиком-кустарем в Ленинграде (Миглиник). Неудивительно, что качество отливки из-за изобилия заказов за последние годы снизилось, а цена неимоверно поднялась. Попытка в Москве организовать это дело пока результатов хороших не дала.

Замена камня пластмассами заслуживает полного внимания, они нам нужны для декоративной скульптуры. Производимая по необходимости сейчас отливка из бетонной массы (цемент, известь и мраморная крошка) с последующей обработкой под камень дает более чем посредственные результаты. Нет материала более «слепого», съедающего форму, чем он. Даже гипс значительно лучше его. Остаются мраморовидные известняки (подольский, тарусский камень), но стоимость их обработки будет немногим ниже мрамора.

Необходимо, не откладывая, принять меры для обеспечения скульптуры материалом. И сделать это можно. У нас в СССР имеется великолепный для скульптуры мрамор, но было ли хоть что-либо сделано за это время хозяйственными организациями для привоза к нам хоть нескольких кусков? Все внимание уделяется мрамору для облицовки и электрического оборудования. Не один кусок из запасов итальянского мрамора, вполне годный для скульптуры, был распилен на доски.

Мы не имеем хорошего гипса для формовки, и подчас шлют нам вагонами негодный материал. А сколько

энергии потрачено в последние годы скульпторами на добывание его со всяческими неприятностями в разных хозяйственных организациях!

Если на все это не будет обращено самого серьезного внимания, все наши проекты могут повиснуть в воздухе, и то, что осуществимо только в нашей стране, будет отложено на долгий срок благодаря досадным и легко устранимым неполадкам.

План реорганизации скульптурного Отдела Государственной Третьяковской галереи в связи с отчетом о работе моей в качестве сотрудника галереи и члена Ученого совета [76]

76 Доклад был сделан В. Н. Домогацким на заседании Ученого совета Третьяковской галереи 12.II.1924 года.

Мысль об устройстве скульптурного отдела возникла в галерее еще в 1921 году, когда, по постановлению Совета галереи, мне было поручено заняться разработкой плана отдела. Я объездил все московские художественные хранилища, учреждения, где, по разным сведениям, имелись скульптуры, ряд московских кладбищ и был в нескольких подмосковных. На заседании Совета мной был сделан доклад о наличности скульптурных памятников, находившихся в то время в Москве, и Советом галереи был единогласно одобрен как выработанный мною план отдела, так и список предназначавшихся мной для него скульптурных памятников. Одним из указанных мне условий И. Э. Грабарем, с которым я должен был считаться при составлении плана, была невозможность предоставления отдельного зала для экспозиции. Считая, однако, ее необходимой, я полагал, что время само уладит этот вопрос, когда будет устроена выставка скульптур вновь организованного отдела, само собой выяснится и необходимость отдельного помещения и рассеется предубеждение некоторых музееведов против концентрации в одном месте большого количества одних только скульптур, создающих будто бы монотонность ансамбля.

Принятый Советом план не получил осуществления. Вскоре выяснилось, что материальное положение галереи таково, что даже доставка вещей, не говоря уже о заказе подставок для них, является для галереи непосильным материальным бременем. Прошло около года, и Советом галереи было решено выставить хранившиеся в большинстве в запасе скульптуры по залам, соблюдая проводящийся в галерее исторический план размещения. В этом смысле мной, по поручению директора, и был составлен список и расставлена, совместно с членами Совета, скульптура в том виде, в котором она находится в настоящее время. При этом наглядно выяснилось, что даже то незначительное количество скульптур, которые имелись в наличности, не удалось разместить, не нарушая правил экспозиции и исторического плана, в силу количественного несоответствия кар-

тин и скульптур по эпохам, так, например, импрессионистов пришлось поместить в залах передвижников, а часть скульптур не была выставлена вовсе за недостатком подставок. Тяжелые условия, в которых находилась некоторое время галерея, отразились не только на состоянии картин, но потребовали и реставрации скульптур в смысле очистки мраморов от чрезмерного загрязнения, явившегося результатом частого отпотевания при низкой температуре в залах. Советом галереи была назначена комиссия в составе Скворцова, Рыбникова, Моргунова и меня и приглашен был специалист-мраморщик В. И. Орлов [77]. Комиссия признала нежелательным предложенный и демонстрированный Орловым способ промывки патентованным порошком, смывающим с мрамора вместе с грязью и образовывающуюся от времени очень ценную патину, и остановилась на предложенном и показанном мною приеме очистки мрамора, аналогичном с приемами по промывке картин. Мной лично было приведено в порядок два бюста, по примеру которых Орловым был очищен ряд скульптур. Две скульптуры — статую Христа и «Мефистофеля» Антокольского — было решено комиссией подвергнуть очистке по способу Орлова, т. к. вещи эти были доставлены в галерею в исключительно плохом виде (сильно прокопченными).

Приблизительно в это время я был командирован совместно с Н. С. Моргуновым в Донской монастырь, решить на месте вопрос о доставлении в Третьяковскую галерею барельефа Мартоса с надгробия Собакиной в зимней церкви Донского монастыря. Этим кончается мое эпизодическое сотрудничество в Третьяковской галерее.

В апреле месяце 1923 года я был назначен членом Ученого Совета галереи, ответственным за скульптурный отдел. В реорганизованном Ученом Совете вновь был возбужден вопрос о реорганизации скульптурного отдела и решен на заседании в учредительном смысле с предоставлением отделу специально двух зал (ныне отводимые под периодические выставки) с тем, чтобы остальная скульптура была размещена по соответствующим отделам живописи. Мой список, утвержденный еще в 1921 году, оказался, ввиду сильных перемен, требующим радикальной переработки. К крайнему сожалению, ряд вещей, которые легко в свое время было получить, с течением времени были раскассированы по разным местам и сейчас трудно получить их. По старому списку был взят галереей из Государственного фонда, еще до реорганизации Ученого Совета, указанный мной мраморный бюст работы Ф. Шубина, датированный 1800 годом; его же бронза — Александр Михайлович Голицын, отлитая Laitié; мраморный бюст кн. Барятинской, конца XVIII в.; Александр I, приписываемый Витали (вероятно, копия) [78]; статуэтка Воронцова, работы Пименова-сына; кн. Барятинского, неизвестного автора; Лансере — «Косяк киргизский»; куплены работы Ватагина — «Кондор» и Ефимова — «Бизон». В апреле месяце с. г. (1924) мной (лично) привезено из фонда: статуэтка Трубецкого — «Гагарина с дочкой»; Рауша — кн. Щербатова; восковой барельеф-миниатюра Леберехта и, для обмена, две восковые миниатюры работы великих княжен, дочерей Павла I. Из Пролетарского музея [79] было достав-

77
В. И. Орлов до революции имел в Москве большую гранильно-мраморную мастерскую, находившуюся в Б. Афанасьевском переулке. Во дворе особняка В. И. Орлова помещалась мастерская скульптора Н. А. Андреева (до революции снятая им у Орлова). Все его работы, выполнявшиеся в граните или мраморе, осуществлялись через эту мастерскую.

78
Ныне считается работой Александра Трискорни.

79
После революции на основе национализированных частных коллекций в Москве были созданы районные музеи, носившие названия «Пролетарских». I Пролетарский музей находился в Городском районе Москвы. В 1923—1924 гг. эти музеи были расформированы.

лено в галерею Н. С. Моргуновым две работы Обера, три работы Коненкова[80], две работы Лансере (для обмена).

80
Из I Пролетарского музея в ГТГ поступили две работы С. Т. Коненкова (в 1923 году): «Горус» (бронза, 1909, ранее собрание Ф. Г. Карпова) и «Автопортрет» (мрамор, 1912, ранее собрание М. Д. Карповой). В 1924 году из V Пролетарского музея Рогожско-Симоновского района Москвы поступил «Портрет М. Д. Кривополеновой» (дерево, 1916, ранее собрание М. Д. Карповой).

После принятия Советом решения о реорганизации отдела я занялся переработкой плана и списка и ознакомлением с новыми вещами, появившимися за это время в московских хранилищах, но предполагавшийся уже давно доклад мой о реорганизации отдела не мог быть мной сделан по независящим от меня обстоятельствам.

Переходя к изложению плана реорганизации отдела, я должен прежде всего указать, что он вполне определяется общим планом Третьяковской галереи как историко-художественного музея. Но историческая тенденция должна быть, по моему мнению, проведена с некоторой оговоркой. Погоня за тем, чтобы в отделе представлено было возможно большее количество авторов, должно сильно повлиять на снижение художественного уровня: Петроград вряд ли даст произведения высокого качества, то же окажется и при отборе вещей в Москве. Отдел рискует получить характер педагогического пособия при изучении истории русской скульптуры, не достигнув и этой цели, так как многие работы окажутся недостаточно показательными. Не стремясь исчерпывающим образом показать историю русской скульптуры, он должен, по моему мнению, постараться представить возможно полнее работавших в Москве скульпторов, начиная с вышедших (в первой половине XIX в.) из декоративно-скульптурных мастерских послепожарной Москвы, таких как Замараев (1760—1823)[81], Витали (1794—1855). Далее Рамазанов — первый преподаватель Школы живописи и ваяния, с 1847 по 1867 год; ученики его Севрюгин и С. Иванов, кончая современностью в лице Трубецкого, Голубкиной и Коненкова. Что же касается начального периода от Растрелли-отца до эпигонов классицизма включительно, то предполагаемый материал, на котором я подробнее остановлюсь впоследствии, достаточно иллюстрирует главные этапы эволюции русской скульптуры.

81
Годы жизни Г. Т. Замараева 1758—1828.

Сейчас я хотел бы остановиться на тех источниках, из которых новый отдел может черпать свой материал. Это следующее: 1) наличность галереи, 2) петроградская присылка, 3) получение из реорганизованных и раскассированных музеев, 4) из учреждений, 5) из Главмузея[82], 6) московские кладбища, 7) обмен с музеями другого содержания, 9) покуп[ка] — по случаю, 10) покупка у современных скульпторов. Наличность составляет сейчас 60 (+10 запаса) скульптур, не считая мелких рельефов. О петроградской присылке могу говорить только на основании предъявленного мне списка. К сожалению, об отборе вещей в Петрограде я узнал post factum и лишен был возможности дать необходимые советы[83]. Составлен он так, что трудно представить себе, что за ним скрывается. Он состоит из 21 имени, указано 24 названия. Несколько авторов — без указания работ. При указании гипсов не сказано, слепки ли это с известных мраморов или первоначальные оригиналы. Только во втором случае они могут быть выставлены. Что же касается содержания его, то в нем проведена исключительно хронологическая тенден-

82
Распределение произведений искусства по музеям шло через Государственный Музейный Фонд (ГМФ), по распоряжению Главмузея.

83
В 1922 году комиссия в составе И. Э. Грабаря, Н. Г. Машковцева и А. М. Эфроса занималась отбором произведений скульптуры в Петрограде для пополнения скульптурной коллекции ГТГ. Список отобранных ими произведений см. в О. Р. ГТГ, ф. 8/II, ед. хр. 16. (Поступили в ГТГ лишь в 1931 году, причем список был значительно видоизменен.)

ция. Некоторые авторы излишни, так как могут быть получены в Москве (напр., бюст Александра I, работы Гишара, имеющийся в Питере в 3-х экземплярах, с успехом мог быть заменен бюстом Гудовича, не существующим в дублетах). Излишня и терракота Шубина при возможности иметь 14 мраморов Шубина. Не вполне ясно мне и присутствие сервиза Реймерса, который все равно придется направить в Морозовский музей фарфора [84].

84
Морозовский музей фарфора был создан после революции на базе коллекции фарфора Алексея Викуловича Морозова. До 1928 года находился в его особняке на Воронцовом поле (ныне улица Обуха). После перевода собрания I Музея новой западной живописи (Щукинская коллекция) в Государственный Эрмитаж и Государственный музей нового западного искусства переехал в особняк С. И. Щукина на Знаменке (ныне улица Фрунзе). Здесь он просуществовал недолго, и его коллекция была распределена между Музеем-усадьбой Кусково и Государственным Историческим музеем.

Некоторые московские кладбища, как, например, Донской монастырь, описанный еще в тридцатых годах Рамазановым, являются своеобразными и исключительными музеями декоративной скульптуры XVIII и XIX веков. На них, к сожалению, я не могу смотреть, как на источник пополнения отдела, несмотря на желательность приобретения таких первоклассных вещей, как, например, известный барельеф Мартоса над гробом Собакиной, барельефы надгробий Волконской и Голицыной в старой церкви Донского монастыря. В наши дни, когда чуть ли не отвергается станковая скульптура во имя декоративной и монументальной, всегда связанной с определенной ситуацией, когда музеи трактуются как кладбища искусства, странно было бы разрушать такие исключительные художественно-исторические памятники, как выше упомянутая церковь Донского монастыря или нижняя церковь Богоявленского монастыря с горельефами Гудона, двумя единственными в России памятниками исключительного в русской истории и ее искусстве периода, когда так неожиданно мраморные античные боги сошлись с глазу на глаз с иконописными ликами русских святых. Единственно оправдывающим мотивом могла бы служить плохая сохранность их. И можно предположить, что среди разбросанных по московским кладбищам скульптур найдутся некоторые, потребующие переноса их в какое-нибудь художественное хранилище, но я глубоко уверен, что поставленные в необычную для них обстановку музейных зал, они потеряют половину своего художественного обаяния и смысла. Существенным препятствием будет и обычно большая величина монументов.

Переходя к вопросу об обмене с художественными музеями и музеями другого содержания, должен указать, что первый случай не имеет большого практического значения и легко улаживается (имею в виду Рогожско-Симоновский музей) [85], второй же существенно важен для галереи и требует радикального изменения системы обмена. Так, например, в настоящее время в Историческом музее, насчитывающем больше сотни скульптур, имеется целый ряд первоклассных произведений, которые могли быть гордостью лучших музеев Петербурга и Москвы. Историческая же ценность их как иконографического материала незначительна. Обмен их на имеющиеся в Третьяковской галерее живопись и скульптуру, интересную для Исторического музея, обставлен условием равного эквивалента. Не говоря уже о том, что ценность историческая и художественная вряд ли могут быть сравнимыми величинами, я должен указать, что последнее слово в этом споре будет всегда принадлежать тому, в чьем фактическом обладании находится более ценная вещь, а между тем ряд указанных

85
V Пролетарский музей Рогожско-Симоновского района г. Москвы.

мной вещей попал в Исторический музей случайно, как результат ликвидаций имений и, в сущности, должен был быть в Художественном фонде, откуда, очевидно, и перешел бы безболезненно и бесплатно в Третьяковскую галерею. Ввиду вышесказанного считаю необходимым внести в Ученый Совет предложение обратиться в Музейную коллегию (так как вопрос этот выходит из сферы нашей компетенции) с просьбой о назначении особой комиссии, в состав которой вошли бы и представители заинтересованных сторон. Остальные источники, как то: получение от реорганизованных музеев (Румянцевского[86], Исаджанова[87]), покупка по случаю и у живущих скульпторов (предполагаю 4 работы) — не требуют объяснений. Общая цифра, вероятно, будет около 140. Это тот мыслимый фонд, из которого может быть составлен отдел. Количество слишком значительное при недостатке помещения. Сокращая его до ста, мы выиграем на художественном уровне. При такой даже цифре вопрос экспозиции решается так, что необходим отдельный зал плюс расстановка скульптуры по всей площади галереи. Желательность отдельного помещения диктуется и другими, более важными соображениями, о которых я говорил в свое время. Не останавливаюсь на них, дабы не удлинять доклад. Повторю их в случае возражений. Материальный состав укажу в существенных чертах, дабы не читать всего списка. Первый период — исключительно россика, может быть представлен бюст Растрелли-отца и барельефом Марии Колло. В петроградском списке помещен еще Жилле. Второй период: во главе его Ф. Шубин. В галерее имеется два его мраморных бюста — известный А. М. Голицын и бюст 1800 года; бронза — Екатерина II; мраморный барельеф Шувалова (требует склейки с фоном, найденным мной в запасе музея Нового Иерусалима, который представляет из себя жестяную черную доску с терракотовым венком)[88]; наконец, бронзовый бюст Голицына отливки Laitié, вероятно, с мраморного экземпляра (желательно в запас). В Историческом музее в настоящее время находится 6 бюстов, из них для галереи считаю необходимыми пять: 1) Захара Чернышева (не подписной), 2) Барышникова, 3) Неизвестного из б. Щукинского собрания (не подписной), 4—5) Неизвестных 1779 г.[89]. Наконец, из подмосковного имения «Отрада» галерея больше года собирается вывезти принадлежащие Музейному Фонду 4 бюста Шубина (мне лично незнакомые)[90], итого 14 портретов Шубина. Далее, благодаря, главным образом, петроградской присылке представлены могут быть Щедрин, Гордеев, Козловский, Прокофьев, из россики — М. Колло и Леберехт (оба уже имеются в галерее). В третьем периоде, с которого только и начинается московская школа скульптуры, могут быть отмечены: лучшая из мною виденных миниатюр (воск) Ф. Толстого — портрет его учителя Леберехта<...>, недавно попавшая в Исторический музей, Орловский и Демут — по петербургскому списку. К сожалению, Витали (Москва) может быть пока представлен очень плохо: дублетом Исторического музея — мраморным бюстом Юсупова и, возможно, горельефом с надгробия Булгари Андрониевского кладбища; Замараев и Тимофеев отсутствуют. Четвертый период:

86
Румянцевский музей был реорганизован в 1924 году. Его коллекция была переведена в Музей Изящных Искусств и в ГТГ.

87
Коллекция И. С. Исаджанова после революции вошла в собрание VII Пролетарского музея им. А. В. Луначарского Бауманского района г. Москвы. После 1923 года перешла в ГМФ.

88
Фон, о котором говорит В. Н. Домогацкий, впоследствии был утрачен. Барельеф И. И. Шувалова в настоящее время укреплен на серой мраморной плите овальной формы. Подлинное обрамление этого портрета можно видеть на фотографии, помещенной в «Старых годах» (1906, июль — сентябрь, между с. 24 и 25 при статье Н. Н. Врангеля «Помещичья Россия»).

89
Первые четыре из указанных номеров были на выставке «У истоков русской живописи», устроенной в ГТГ в 1925 году. После выставки были оставлены в ГТГ.

90
Через ГМФ в ГТГ поступили следующие портреты братьев Орловых, происходящих из подмосковного имения Отрада графов Орловых-Давыдовых: Ивана Григорьевича (мрамор, 1778; пост. в 1925 году на выставку «У истоков...»), Федора Григорьевича и Владимира Григорьевича (мрамор, 1778; пост. в 1927 году); Григория Григорьевича (мрамор, 1782; пост. в 1927 го-

ду). В 1928 году, по распоряжению Главнауки, галерее был передан бюст Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского, также происходящий из Отрады.

Клодт, Пименов-сын, Ставассер. Из московских скульпторов — Рамазанов — основатель скульптурного класса в Школе Живописи и Ваяния (представлен в галерее маленьким бюстом-портретом Панова; необходимо добавление: бюст Цеймерн, бывший в I Пролетарском музее, а ныне в Историческом). Перейдя к ученикам Рамазанова, следовало бы пополнить Сергея Иванова, представленного в галерее лучшей его вещью — «Мальчиком в бане», какой-нибудь другой его работой, сильнее иллюстрирующей нарождающийся натурализм и народнические тенденции, в особенности ввиду того, что Иванов — «коренной москвич, первый, образовавшийся в Москве скульптор» (как говорит о нем Рамазанов) — сыграл крупную роль в образовании шестой группы [91] (с исключительным почтением поминается его имя Голубкиной и Коненковым). Сюда же надо отнести интересный портрет Хлудова в музее старой Москвы [92] работы Севрюгина. Группа, примыкающая к передвижничеству, не представляющая достаточно художественного интереса, может быть добавлена работой Волнухина и портретом Бруни Каменского из петроградской присылки. Шестой период — современная скульптура — московская школа: Голубкина представлена исчерпывающе, Коненков, при включении вещей из Исаджановской коллекции [93], может дать целый зал.

91
В бумагах В. Н. Домогацкого сохранилась графическая диаграмма развития русской скульптуры, в которой он делит его на шесть периодов (см. с. 178—179; описание на с. 177).

92
Ныне Музей истории и реконструкции Москвы (бывшее здание церкви Иоанна Богослова «что под вязом» — 1825).

93
Из коллекции И. С. Исаджанова (VII Пролетарский музей им. А. В. Луначарского) через ГМФ в ГТГ поступили следующие работы С. Т. Коненкова: «Коленопреклоненная» (мрамор, 1906), «Свистушкин» (цемент, 1915), «Русалочка» (мрамор, 1916), «Руки серафима» (дерево, 1916).

Скульптура в музее [94]

94
В. Н. Домогацкий предполагал сделать доклад Ученому Совету галереи о принципах экспонирования скульптуры в музее (ок. 1924 г.). Сохранились черновые наброски к этому докладу, из которых и составлена настоящая статья.

Основным элементом скульптуры является форма, как ограниченное трехмерное пространство материального мира, познаваемое нами через органы чувств, регулируемые нашим сознанием. Наличие абстрактно мыслимой формы, наличие художественно оформленного материала, как основного элемента формы, возможность познания материала, как формы, через ощущения, реальность третьего измерения — отмежевывает скульптуру от живописи, где и форма и пространство являются только иллюзорными. Форма в скульптуре, являясь реальной, обладает бо́льшей долей выразительности, чем живописная. Трехмерность скульптурной формы создает предпосылки того, что эта форма, вне изображения, может существовать как «форма бытия» и как таковая подчиняется общим физическим законам.

Воспринять (познать) скульптурную форму как художественный образ, то есть как «форму воздействия», мы можем через органы чувств, прежде всего через мускульные ощущения (играющие в скульптуре большую роль при выработке пространственных представлений), зрение, с его бинокулярностью, способностью к аккомодации и

стереоскопичностью, и осязание, в связи с двигательными представлениями. Посредством контактного осязания и двигательных представлений мы можем получить лишь чувство формы и непосредственно ощутить наличие третьего измерения, то есть познать скульптуру как «форму бытия». «Форма воздействия», присущая только определенному образу, познается в соединении двигательных представлений со зрительным процессом, где чувство формы и образа сливаются воедино. (Слух, хотя и помогает образованию пространственных представлений, не играет роли в постижении формы, как и обоняние и температурное чувство). Последней инстанцией осознания художественной формы является «далевой образ», в котором раскрывается полный трехмерный образ предмета, вся полнота формы. В далевом образе мы имеем единую точку зрения на скульптуру, облегчающую ее восприятие и запоминание ее как художественного образа. «Далевой образ» получим, отдалившись от скульптуры настолько, насколько нужно, чтобы иметь цельную картину от трехмерного комплекса). Таким образом восприятие формы происходит во времени. Двигательные ощущения поддерживаются зрительными представлениями. Пластическое искусство создает единство из представлений формы и зрительных впечатлений. Форма обретает свою художественную ценность в единстве представления формы и зрительных впечатлений, двигательного процесса и оптического образа (смешение происходит в стереоскопическом зрении).

Простейшими формами, к которым мы можем свести бесконечное разнообразие возможных форм, есть формы стереометрических тел. Это прежде всего куб, цилиндр и шар. Абстрактно мыслимая форма, безразличная форма, получает тем большее единство, чем больше она приближается к простейшим стереометрическим формам. Скульптурная форма может мыслиться как ритмическое сочетание форм, более или менее приближающихся к простейшим стереометрическим формам, или как заполнение пространственного единства этих форм. Изобразительность есть лишь путеводитель по скульптуре. Чем менее выявлено происхождение скульптурной формы от стереометрических форм, тем более она теряет свое единство и тем более она сливается с пространством. «Чувство формы» аналогично «чувству колорита».

По характеру своему форма может быть: крепкой, компактной, насыщенной, чеканной, вялой, дутой, жидкой... По возбужденному чувству — сильной, веселой, комичной, грустной, трагичной... Она или статична или динамична и тогда обладает присущим ей движением определенного направления и ритма. Таково проявление художественной жизни формы. (Все определения условны, т. к. язык искусства непереводим.)

Необходимым условием восприятия формы является освещение. Большую роль играет направление и сила света. По свету и тени образуются наши пространственные представления. Свет и тень меняют образ формы. По свету

и тени образуется наше активное зрение. Верным освещением является то, при котором мы яснее всего видим художественную сущность данной формы (особенно сильно зависит от правильного освещения кубическая и импрессионистическая скульптура; сильно зависима от верного освещения и поздняя греческая скульптура; Египет строит свою форму в расчете на определенное освещение). По закону Гильдебранда, красочные контрасты действуют сильнее контрастов света и тени; свет и тень действуют сильнее, чем форма; в полихромной скульптуре действие освещения будет меньшим. Освещение может быть основным и добавочным, аналогично с основной и вспомогательными точками зрения на скульптуру. Случайный эффект освещения может сильно исказить форму.

Как для возможности тактильных и моторных восприятий требуются известные условия: непосредственный контакт с телом или посредственный, через зрение — так необходимым условием для зрительного восприятия является свет. В далеком образе трехмерность тела (его форма) осознается через видимую светотень, и при одинаковой форме контрасты ее будут тем сильнее, чем концентрированнее и интенсивнее источник света и чем менее рефлектирует поверхность. При равных условиях света светотень определяется степенью сложности и контрастности формы, но контрасты света и тени действуют всегда сильнее контрастов формы (Гильдебранд). Благодаря постоянному изменению в направлении и интенсивности источника света вытекает многообразность в зрительном восприятии скульптуры, так же, как вытекает она от изменения точки рассмотрения.

Из особенностей восприятия скульптурной формы как физического тела непосредственно вытекают правила экспозиции памятников скульптуры в музее. Часто мы сталкиваемся с переносом традиций живописной экспозиции на скульптуру. В этом, главным образом, кроются причины неправильной экспозиции скульптуры в музее (помогает этому и характер использования скульптуры в жизни: в чисто декоративном или прикладном плане). Вопрос правильной экспозиции скульптуры неразрывно связан с правильностью ее восприятия.

В скульптуре нет и не может быть единой точки зрения, аналогичной живописной. Здесь можно говорить только о доминирующей или доминирующих точках. Ее не будет даже в рельефе. Попробуйте поставить рельеф под стекло так, чтобы исключена была возможность посмотреть на него наискось, и вы испытаете неприятное чувство, т. к. лишены будете возможности получить ясное представление о форме через рассмотрение меры глубин. (Неприятность ощущения в данном примере получается еще и от той преграды, которой явится стекло между нами и скульптурой, мешая нашим чисто тактильным восприятиям. Роль застекления картины как раз обратная: оно, как правило, наоборот, помогает восприятию.) В живописи единая точка зрения исключает все другие. В скульптуре — доминирующая (если так построена вещь) существует

с подмогою всех точек. Поэтому так необходим учет возможности ее рассмотрения с разных точек зрения.

Нормальными условиями освещения для скульптуры являются верхний свет и боковой рассеянный свет с источником света под определенным градусом. Исходя из того соображения, что для станковой скульптуры наилучшим освещением является косой верхний свет, скульптуры в зале с верхним освещением могут распределяться вдоль стен и по бокам залы, избегая самого центра, который может быть заполнен скульптурами, выдерживающими перпендикулярный свет. В залах с боковым светом, особенно при невысоком окне, следует избегать прямого света в лицо и совершенно недопустимым является задний и двойной задний свет при часто практикуемой постановке скульптуры в простенке между двумя окнами. Барельефы выдерживают верхнее и боковое освещение; для профильных рельефов чаще всего является желательным освещение в затылок. Недопустим прямой свет.

Правила эти являются общими положениями, которые корректируются и видоизменяются под контролем художественного чутья в каждом конкретном случае сообразно с характером материала, цвета, величины и прочее. Например, бюст с опущенной головой хорошо выдержит и прямой свет, а импрессионистическая скульптура может проиграть при нормальных условиях освещения.

Музейную экспозицию скульптуры следует начинать с рациональной организации объема зала и плоскости стены. При расстановке скульптуры в основание должна быть положена идея наибольшей обозримости данной вещи со всех сторон (точек зрения), что вытекает из объемной сущности этого искусства. Поэтому столь распространенное запихивание в углы, не дающее возможности видеть даже профили, допустимо только для скульптур с определенно выраженной единой фасовой точкой зрения, или для вещей низкого художественного уровня. Бюсты могут выставляться и вдоль стен, желательно, по возможности, отступя, так как задняя точка зрения не играет у них большой роли. Расстановка в середине зала, столь не популярная у нас, ввиду опасения сохранности вещи, как показал опыт Третьяковской галереи, вполне допустима и желательна в декоративных целях, опасения же ни на чем не основаны.

Размеры скульптуры должны быть учтены при экспонировании, ввиду разницы восприятия скульптур, малых и больших величин. В скульптуре малых размеров:
1. большое количество воспринимаемых образов (активное зрение) с преобладанием ракурсов сверху;
2. более быстрое (почти синематографическое) их чередование;
3. хорошее восприятие меры глубины (внутренней формы);
4. меньшее значение силуэта, ввиду ясности внутренней формы;
5. меньшее значение светотени при восприятии формы;
6. большое значение тактильных восприятий;

7. совпадение формы бытия и формы воздействия;
в скульптуре большого размера:
1. гораздо меньшее количество воспринимаемых образов с преобладанием ракурсов снизу;
2. медленное их чередование;
3. плохое восприятие внутренней формы;
4. большое значение силуэта, ввиду неясности внутренней формы;
5. большее значение светотени;
6. преобладание зрительных впечатлений;
7. несовпадение формы бытия и формы воздействия;
скульптура средних размеров (размер: величина натуры) явится средним между первой и второй категорией; точка зрения на нее: по кругу высоты наших глаз.

Правильные размеры подставок под скульптуру и согласованность их пропорций с вещью — важный элемент экспозиции. Следует руководиться следующими соображениями:
а) для бюстов в натуральную величину высота подставки должна быть такой, чтобы глаза бюста были бы не ниже уровня глаз человека среднего роста, желательно на 1—2 вершка выше;
б) для бюстов больше натуры ($1^1/_2$—2 натуры) — в зависимости от характера скульптуры: при станковой скульптуре — немного выше предыдущего; при декоративной возможен и значительный подъем;
в) для статуэток уровень глаз должен приходиться на середину высоты вещи;
г) для малой скульптуры — возможна постановка и ниже уровня глаз. Надо, однако, и тут применяться к конкретным случаям. Например, голова с поднятыми глазами от постановки ниже или выше уровня глаз изменяет и свое сюжетное содержание.

Из специфики восприятия скульптуры и для обеспечения ей правильных условий постановки и освещения следует необходимость ее выделения в особое помещение. В живописных залах можно ставить только скульптуру декоративного характера и скульптуру, задуманную сугубо фронтально. Предубеждение некоторых искусствоведов против концентрации в одном месте большого количества одних только скульптур, создающих будто бы монотонность ансамбля, основано на исторически сложившемся в России неумении смотреть скульптуру (до сих пор у нас ее, в массе, не смотрят, либо пытаются смотреть сюжетно). Предубеждения эти легко рассеять правильной экспозицией, проведенной с учетом специфики скульптурных форм. Скульптурные формы могут вступать в художественные взаимодействия друг с другом. Если стоит ряд скульптур, нам никогда не приходит в голову их сюжетное взаимоотношение. Мы их всегда изолируем друг от друга. Отрешиться же от формального их взаимодействия мы не можем.

О промывке мраморной скульптуры (Письмо П. И. Нерадовскому. 1928 г.)[95]

Многоуважаемый Петр Иванович!

Чтобы ответить Вам мало-мальски толково на Ваши вопросы относительно промывки мрамора, наперед извиняюсь, что Вам придется прочесть весьма длинное письмо. Начну с того, что ясно само собой, что при промывке загрязненного мрамора все внимание должно быть обращено на то, чтобы удалить грязь, не уничтожив столь ценимой нами патины, что так часто можно видеть на реставрированных мраморщиком вещах (все мраморы Архангельского, ряд бюстов Шубина). Приходится определить сначала, что такое патина. Прежде всего — это внутреннее изменение поверхностного слоя мрамора, происходящее от соприкосновения его с воздухом и влагой (окиси железа, дающие желтые и розоватые тона). Мне кажется, что это определение патины необходимо расширить и включить в него и то посерение мрамора, которое получается от въевшейся в поры мрамора пыли. Оно идет также на улучшение цвета материала и должно быть сохранено. Это хорошо иллюстрируется на бюстах XVIII в., в частности, Шубинских. Патина и сроки ее образования для разных мраморов весьма различны. На итальянском мраморе — это, чаще всего, равномерное и медленное пожелтение всей поверхности. Иногда процесс этот идет крайне быстро и пятнами, в зависимости от содержания железа (иногда желтеет заметно в несколько дней). На русских сортах дело обстоит иначе. В уральском камне (с юга Урала), из которого сработан ряд вещей Коненкова и моих (в Третьяковской галерее и у Вас в Русском, а также мой «Автопортрет»), железо распределено крайне неравномерно и вещь идет пятнами. Вся поверхность не желтеет равномерно, как в итальянском, а сереет (мой «Шестов» и «Автопортрет» — очень удачные куски, почти без желтых пятен; со временем равномерно посереют). Мрамор от времени приобретает вид серого камня, обезображенного отдельными желтыми пятнами («Юная» Коненкова). Появляется много отдельных желтых (кристаллов) пятнышек. На мраморе из-под Свердловска (Оренбурга) я на образцах видел и общее пожелтение (тон гораздо лучше), но пятнистость также заметна. Итальянские мраморы, из которых рубил Шубин, желтеют от времени едва заметно. Патина, главным образом, образована внедрившейся в поры мрамора пылью, и тут можно увидеть любопытную вещь. Благодаря разной фактуре (обработке поверхности материала) волос, лица и одежды они стали трехтонными. Темнее всего волосы — наиболее шероховатая поверхность. Полированный мрамор складок выявил полностью тон (цвет) материала. Лицо, «из-под шкурки», и, вероятно, промыто слабой кислотой. Такая патина очень оживляет вещь, дает нечто вроде тонировки.

Раньше, чем перейти к вопросу о мытье, еще несколько слов об обработке мрамора. В старину гораздо больше обращали внимание на отделку (обработку) поверхности, что, естественно, подготовляло и предопределя-

95
Письмо директору Русского музея П. И. Нерадовскому было написано в 1928 году. Оно печатается по черновику, хранящемуся в О. Р. ГТГ. Этому письму предшествовало письмо В. Н. Домогацкого с просьбой промыть его мраморный «Автопортрет», находившийся в экспозиции ГРМ: «Многоуважаемый Петр Иванович. Обращаюсь к Вам с большой просьбой. От приезжих из Питера знакомых я осведомился, что лик мой (в автопортрете) таков, словно я не умывался в течение многих лет. Обстоятельство это крайне меня сконфузило, в особенности в Петербурге это неудобно. Не найдете ли Вы возможным умыть меня с помощью какого-либо ученого сотрудника музея или реставратора. Делается это буквально так же, как и с живым человеком, если он очень уж грязный. Просто водой с содой, и на подмогу можно еще взять щетку (в аптекарском магазине, так называемую у нас в Москве, докторскую, для ногтей и рук). Чтобы не таскать вещь, можно и на месте, с губкой и клеенкой в виде подстилки. Говорят, что и colleg'и мои выглядят грязновато. Можно было бы общую баню устроить. Простите, что беспокою этой просьбой, но грязная скульптура еще хуже, чем загрязненная живопись. Все обличье ее радикально меняется и конфузит автора...» По-видимому, в ответ на эту просьбу скульптора последовало письмо от П. И. Нерадовского, в котором он просил разъяснить ему вопрос целесообразности промывки музейной скульптуры (письмо это не сохранилось).

ло и лучшую патину. В последние 20 лет скульпторы у нас, работавшие на мраморе, часто не обращали на это никакого внимания, в силу чего и процесс патинировки получается часто нехороший. Чем шероховатее поверхность, тем, очевидно, и доступ влаги и кислорода, окисляющего железо, больше и внедрение пыли значительнее. На только что сработанном куске Вы почти не увидите разницы в поверхности, но она скажется со временем разным тоном, пятнами. Это необходимо учитывать при работе, и, помоему, это очень учитывали старые мастера. Я лично только недавно стал обращать на это должное внимание (с портрета сына). Раньше я этого совсем не знал. Например, мой «Л. Шестов» (Третьяковская галерея) кончен весь троянкой. Это красиво, пока мрамор свежий, но со временем (при ужасных к тому же условиях хранения в Третьяковской галерее) он превратится в сплошную графику, т. к. выдающиеся части в фактуре троянкой стали совсем темными, получились штрихи по всей поверхности. Когда работа кончена, вся вещь покрыта «мукой», т. е. мелкой мраморной пылью, полуотколовшимися кристалликами мрамора. Необходимо ее всю удалить. Это можно сделать слабым раствором кислоты (соляной, уксусной), но только на определенных сортах. На уральском (с юга) и на норвежском — недопустимо, т. к. кислота их разрушает. На итальянском же она, не разрушая вглубь, словно облизывает, обсасывает бесконечно тонкий слой, давая больший или меньший, в зависимости от продолжительности реакции, глянец. Если обработать поверхность мрамора стеклянной бумагой (шкуркой) и часть оставить так, а часть промыть кислотой, то со временем (меньше, чем через год) получится два тона. Обработанный кислотой участок (с едва заметным блеском) даст хорошую патину. Необработанная часть будет сильно серовата (разница волос и лица на бюстах Шубина). Жаль, что не могу показать Вам свои образцы (1—3 лет). Уральский мрамор с юга (не свердловский) и норвежский не допускают такой промывки, т. к. кристаллы в нем не спаяны друг с другом, а имеют прослойку, которая от кислоты растворяется скорее кристаллов. (Если опустить образцы итальянского и уральского мрамора в крепкую кислоту на несколько часов, то от итальянского образца останется обсосанный леденец, а уральский — частью растворится, частью раскрошится). Пишу Вам все это о кислоте, т. к. о ней распространились ложные слухи (у нас Голубкиной), что кислота будто бы разрушает мрамор вглубь. Относительно итальянских сортов это абсолютно неверно, она только растворяет поверхностный слой, давая при слабом растворе едва заметный блеск (отличающийся сильно от блеска, полученного полировкой, т. к. сохраняет не гладкой поверхность фактуры). Я не сомневаюсь, что так после окончания работы промывали свои вещи старые мастера, включая Шубина. Все эти рассуждения о кислоте я делаю, отнюдь не собираясь рекомендовать ее для реставрации. Наоборот, она в этом деле должна быть изгнана, как общее правило, т. к. допустима только в редких случаях для ретушевки каких-либо трудно поддающихся выводу пятен.

К сожалению, ее, видно, часто применяли на практике в прежние годы. Буквально все мраморы в Архангельском (внутри дома) удручают своей белесостью. Несколько бюстов Шубина (Шереметевых, Чернышева и др.) были в свое время промыты таким способом. Из всего вышесказанного ясно, что при реставрации (промывке) мрамора должны быть сохранены все те изменения материала от времени, которые служат к улучшению его художественных качеств. Это будет, по-моему, как изменение его тона, произошедшее от внутренних реакций (окисление железа), так и от въевшейся в мрамор пыли (общее посерение). Подлежат уничтожению только все пятна и загрязнения, не дающие возможности уже на небольшом расстоянии видеть скульптуру, т. к. зрительный образ деформируется этими пятнами, начинающими играть роль светотени. Только на очень близком расстоянии (да и то при большом навыке), когда усиливается роль тактильных восприятий и начинается стереоскопичность зрения, можно более или менее изолировать впечатление от пятен и составить себе некоторое представление о данной скульптуре и ее зрительном образе. Если Вы, погуляв осенью по Питеру, не снимая калош, пройдете по полотну какой-нибудь картины, вы этим меньше деформируете ее. Поверьте, это не гипербола, а результат глубокой разницы восприятия нами реального объема и плоскостного изображения. Итак, следует удалять только загрязнения. В этом вся трудность реставраций, и я думаю, что редко она может быть проведена вполне идеально, но этим смущаться не приходится, если потерпит незначительный ущерб столь ценимая нами настоящая патина, то время (в недалеком даже будущем) исправит этот недочет.

Какого же происхождения обычно встречающееся у нас загрязнение? Ответ на этот вопрос может дать нам указания, каким образом удалять его, оставляя в неприкосновенности остальную окраску (тонировку). Я думаю, что наилучшим объектом для такого рода исследования может служить скульптура отдела Государственной Третьяковской галереи. Если бы в таком состоянии, в каком в ней находится скульптура, были бы картины галереи, то весь ученый состав сел бы в лужу. А между тем, загрязненное полотно реставрировать гораздо легче, чем скульптуру. Когда я служил в галерее, меня поразила быстрота, с которой у меня на глазах пачкалась скульптура. Служители приписывали это тому, что публика очень любит трогать вещи руками и что за этим трудно уследить. Это объяснение как будто бы находило подтверждение в сплошь чернеющих носах бюстов. Но пришлось усумниться в этом, т. к. за все свое шатание по залам я никогда не наблюдал ни одного такого случая. Значит, вовсе они не так часты (возможность таких фактов вообще не отрицаю, сама скульптура побуждает к этому, в особенности не достаточно культурную публику). Настоящая причина этого другая. В первую очередь — это духовое отопление галереи, несущее в залы мельчайшую копоть. Далее, система смахивания с вещей пыли служителями. Естественно, что при прикосновении метелки к мрамору

вся грязь и копоть вбивается в поры мрамора на выдающихся местах. Наконец, привычка служителей при переносах скульптуры брать их голыми руками (пот и жир рук, не оказав вначале заметного действия, выступает впоследствии в виде трудно удалимых пятен). В Третьяковке однажды реставрировали камни после голодного года, когда они пришли в ужасающий вид. Промывка была весьма слабая, в большинстве только водой; пятна — немного с содой. Только две вещи Антокольского прочищались каким-то патентованным порошком. Скульптуры эти были доставлены в галерею темно-коричневыми, их подкапчивала печка в голодном году. Промывал Орлов, я был только в комиссии по реставрации. Мыл сам камни для выставки «У истоков русского искусства». Мыли водой, с содой и без. Некоторые только кистью почистили. После первой и единственной промывки вся скульптура в год приняла прежний вид, исключая Антокольского. Из всего вышесказанного ясно, что я отнюдь не за основательную чистку мраморов. Я думаю, что рациональнее всего поступать так: прежде всего загрязненную вещь основательно промыть водой (лучше теплой, можно и горячей). Вода должна смыть всю излишнюю грязь, и тогда выяснятся все пятна, воде не поддающиеся. Это [пятна], очевидно, более или менее жирового происхождения. Тут может помочь сода, наконец, и каустика. Наконец, они могут быть и совсем неудалимы, когда жир глубоко впитался в мрамор. Картину гораздо легче очистить (промыть) от грязи («Боярыня Морозова»), чем некоторые скульптуры. Представьте себе, что вместе с процессом загрязнения лаченной поверхности получилась бы и желательная для картины какая-либо патина. Очевидно, пришлось бы и ее снять вместе с лаком. Так, удаляя отдельно жировое пятно на скульптуре, трудно подвести [очищаемое место] под остальной тон. Тут могут помочь отдельные компрессики, разлагающие и вытягивающие жир (каустика, глина, гипс и т. д.). Когда Вы имеете дело с загрязненной сверх меры вещью (Антокольский — «Христос»), то, по-моему, лучше всего прочистить ее содой или каустиком до первоначального состояния с тем, чтобы она заново начала тонироваться (в Третьяковке с «Христом» сделали серединку наполовинку; получилось нечто пестрое: углубления желтее). Мой «Автопортрет», например, как вещь молодую, очевидно, лучше всего промыть содой самым решительным образом. В хороших условиях Вашего музея мрамор со временем стонируется, на что только сам способен. Понятно, дать совет по поводу отдельной вещи можно, только посмотрев на нее. Не знаю, что можно возразить против промывки водой. И неужели патина важнее самой скульптуры?

Отвечаю на Ваши сомнения. На первое ничего сказать не могу, т. к. не знаю, какой именно промытый бюст Вы видели в Третьяковке. Вы говорите, что «отдельные кристаллики блестят, как у сахара». Я там не припомню итальянского мрамора с ясно видными кристаллами. Далее, Вы пишете, «что при работе над мрамором инструмент, скользя, полирует, и мелкая пыль мраморная заполняет плотно углубления на поверхности». Тут я склонен Вам возражать. В бюстах XVIII века Вы видите, что окан-

чивают поверхность стеклянной бумагой, рифлерками, а волосы троянкой и скарпелью. Все это не дает полировки (глянца). Вещь при работе покрыта мраморной пылью, но она далеко не так плотно сидит на мраморе. На уральском — масса неотвалившихся пооббитых кристаллов, они уже сидят плотнее, но со временем соскочут. Все это требует удаления, т. к. уничтожает прозрачность материала (весьма нужную) и способствует дальнейшему загрязнению (неравномерному) вещи. Наконец, все это, если бы даже и было желательным для вещи (по-моему, отнюдь нет), то очень уж это фражильно и, по существу, не соответствует крепости и долговечности материала. Все равно, что мраморный бюст, едва тронутый пастелью: храни под стеклянным колпаком. Вещь после работы должна быть, наоборот, промыта от всей пыли, тогда мрамор получает свое «лицо». Я делаю это обязательно слабой кислотой, т. к. она только способна удалить всю мельчайшую пыль. Не надо только, чтобы получился блеск. Во всяком случае, не больше, чем на шубинских масках. Так как патины еще нет, то нечего еще и смывать. Легкий блеск на шубинских лицах получен, по-моему, не полировкой, а промывкой кислотой, во всяком случае, тщательным удалением всей мраморной пыли. Мылом никогда не мыл. Думаю, что толку с него мало. Мне говорили, что в Питере что-то мыли и будто бы получили блеск. Уверен, что это не верно. Просто плохо промыли после мыла. Блеска мыло дать не может. Но я боюсь, не даст ли оно пятен. Да и промыть его трудно.

Замечания о состоянии скульптуры в Государственной Третьяковской галерее

Относительно реставрации предъявленных мне скульптур запаса галереи могу сказать следующее.
1) Мраморный барельеф работы Шубина — «Портрет Шувалова», — является оторванным от своего фона силуэтным барельефом. Он был прикреплен на металлическую доску, обрамленную терракотовым венком и находился в подмосковном имении Голицыных Петровское, откуда мрамор был вывезен в Третьяковскую галерею, а фон с венком был мною найден однажды в запасах музея Нового Иерусалима и доставлен в свое время в галерею, в запасе которой он и должен находиться. Ввиду большой ценности этого рельефа считал бы необходимым полную реставрацию его в прежнем виде, что является вполне возможным. Указать более детально, как ее следует произвести, буду в состоянии по нахождении в запасе фона и венка. Воспроизведение с рельефа в целом еще виде имеется в «Старых годах» [96]. Закрепление рельефа для экспозиции на деревянную или каменную доску считал бы крайне нежелательным: в первом случае и опасным для целости вещи при возможном короблении дерева; во втором — трудно было бы отыскать доску соответствующего оригиналу цвета. Во всяком случае, форма ее должна быть тождественной

96 См. примечание 88.

с оригиналом (сверить со снимком). Ни в каком случае не квадратной, что модернизировало бы оформление.

Если бы галерея нашла для себя непосильной реставрацию этого уникального среди работ Шубина рельефа с оригинальным стильным оформлением, рекомендовал бы предоставить его в обмен Русскому музею в Ленинграде, где бы он ценно пополнил собрание работ Шубина и скульптурная реставрационная мастерская вполне справилась бы с заданием.

2) Мраморные бюсты работы Шубина: Репнина, Ивана Орлова, Григория Орлова, Барышникова, Захара Чернышева, Фед. Орлова; Мартоса: два бюста Паниных, и Гальберга: Д. В. Голицына — перед экспозицией могут быть промыты теплой водой. В случае надобности и с мылом, но следуя указаниям руководства по реставрации мрамора И. Крестовского. Должен повторить то, на что я указывал уже многократно руководителям галереи, что сильное загрязнение мрамора в Третьяковской галерее происходит частично от недопустимого переноса мраморов голыми и часто потными руками технического персонала. Образуемые от этого в течение времени пятна трудно удалимы, а расход на замшевые перчатки и полотняный мешок (для бюстов) не обременили бы непосильно бюджет галереи. Постоянное перемывание мраморов, понятно, нежелательно.

3) Гипсовая статуя Мартоса «Актеон», барельеф Козловского «Изяслав Мстиславович» и группа Орловского «Сатир и Вакханка» должны быть, по возможности, очищены от грязи, но произвести очистку до полного беления известным способом с крахмалом не рекомендую, т. к. при этом способе уничтожается гипсовая патина, сохранение которой крайне желательно, и вещь приобретает неприятный тон известковой штукатурки. В группе Орловского к тому же необходимо сохранить все металлические пункты, по которым рубился мрамор. Пользуюсь случаем указать руководству галереи, что условия хранения скульптуры в галерее оставляют желать много лучшего, что необходимо рядом незатруднительных мероприятий, выходящих за компетенции отдельных научных сотрудников, помочь хранителям скульптуры урегулировать вопросы хранения и реставрации. Необходимо организовать при реставрационной мастерской и отдел реставрации скульптуры, дабы не обращаться постоянно к случайным реставраторам. Издать соответствующую инструкцию о правилах переноса скульптуры.

Фотографирование скульптуры [97]

Задача, которую мне поставили, познакомить вас с вопросом о фотографической репродукции произведений скульптуры, естественно распадается на две части. Я должен дать представление о наименее популярном в семье пространственных искусств искусстве скульптуры и постараться разрешить специальный технический вопрос о ее фотографировании. Что касается первой части, то не может

97
Черновой отрывок «Фотографирование скульптуры» ни в коем случае не может рассматриваться как набросок будущей литературной работы. Между 1922 и 1924 годом (для более точной датировки, к сожалению, нет данных) Владимир Николаевич Домогацкий был приглашен

«Русским фотографическим обществом» для чтения лекций о специфике фотографирования скульптуры. Эта проблема привлекала скульптора ряд предшествовавших десятилетий как практически, так и теоретически. Его занятия фотографией начались в 1894 году одновременно с началом занятий скульптурой с так называемого «мокрого способа», когда изготовление светочувствительной пластинки делалось самим фотографирующим. Проглядывая сейчас негативы и отпечатки, сделанные им со скульптуры за сорок пять лет, видишь воочию весь процесс, ведущий к глубокому пониманию этой специфической отрасли фотографии. Для понимания публикуемого отрывка надо знать, что аудитория, перед которой пришлось выступать скульптору, состояла в основном из первоклассных специалистов-фотографов, которые, однако, были невежественны в области скульптуры. Этим объясняется слишком длинная и элементарная преамбула о существе скульптуры. Занятия не носили характера настоящих лекций, скорее, это были беседы, в которых скульптор объяснял сущность проблемы, иллюстрируя объяснения примерами и фотоматериалом. Записанный же им текст позволял проверить, все ли, что он хотел, было сказано. В нем он фиксировал главным образом основные положения общетеоретической проблемы фотографирования скульптуры, которая усваивалась слушателями медленно, с трудом, в течение ряда занятий. Часть же, касающаяся технической стороны вопроса, которую слушатели понимали с полуслова, мгновенно ориентируясь и давая часто самому лектору ценные технические советы, лишена последовательности изложения и лишь перечислены основные технические условия. За прошедшее пятидесятилетие в технике фотографирования произошли коренные изменения. Однако качество фотографирования скульптуры существенно не улучшилось. Изменилась лишь акцентировка ошибок: одни гипертрофировались, другие уменьшились. Фотографы подчас достигают и большой декоративности и эффектности снимка, абсолютно игнорируя свою единственную главную цель — правильную передачу скульптурного образа. Все это позволяет сказать, что публикуемый отрывок, несмотря на недостатки, свойственные «жанру шпаргалки» вообще, не потерял своей актуальности. Как и полвека назад, непонимание скульптурной специфики сводит на нет использование богатейших возможностей современной техники.

быть и речи в столь короткий срок настолько ввести вас в эту область, чтобы вы могли свободно в ней ориентироваться. Слишком она велика и трудно передаваема другому. Между тем, выделить вторую часть и говорить исключительно о репродукции со скульптур, не введя в круг этого искусства, мне кажется бесполезным. Они так тесно связаны между собой, что конечный, реальный результат ваших занятий, уменье получить хороший снимок со скульптуры, возможен только при знании и понимании объекта съемки. В этом легко убеждают нас многочисленные снимки со скульптуры, сделанные хорошими специалистами-фотографами, неудача которых (незаметная для них самих) объясняется исключительно тем, что при богатом техническом опыте и возможностях они не сознавали той задачи, которую своим снимком должны были решить, и, хороший с технической стороны, их снимок является все-таки плохой репродукцией памятника искусства. Я думаю, что буду более всего вам полезен, если поставлю главный акцент на второй части и приурочу к ней всю теорию скульптуры и ознакомление с памятниками ее. Этим мы сократим материал и будем ближе к цели. Но я должен вас предупредить, что чисто технической стороны фотографии я буду касаться мало. Центр тяжести не в ней. Ясно осознав свою задачу при съемке, вы как специалисты по фотографии, легко сами найдете способ наилучшего ее решения имеющимися у вас техническими возможностями и опытом. Но я со своей стороны не удержусь дать Вам несколько практических советов, как результат моего небольшого личного опыта в этом отношении и наблюдений над работой других фотографов. Не приходится, понятно, распространяться о значении хороших фотографических репродукций со скульптурных произведений, но не лишнее поставить вопрос, отвечает ли действительно большинство репродукций, особенно русского производства, своему назначению. Если мы возьмем живопись, то репродукции ее рисунка не оставляют желать чего-либо лучшего. Хуже обстоит дело собственно с живописью. Фотография может передавать только отношения тонов (цветная фотография технически несовершенна). Вся красочная сторона просто пропускается ею. Но в правильной передаче отношений она достигла многого. Но хуже всего, когда дело касается скульптуры. Она, как вы увидите впоследствии, по существу восприятия [ее] не передаваема вполне посредством репродуцирования ее объемности на плоскость фотографической пластинки. Тут почти ничем помочь нельзя. Но и простая правильная передача формы в перспективном изображении, может быть, самое больное ее место. Но это уже, в значительной степени, недосмотр фотографа, исправимый при внимательном и сознательном отношении к делу. После сказанного неудивительно, что многие скульпторы щепетильно относятся к снимкам со своих работ. Какой смысл давать о них другим совсем подчас неверное представление. Известный шведский скульптор Вигеланд, как мне рассказывали, совершенно воспрещает съемку со своих работ. Если это крайность, то вполне понятна необходимость художественного контроля в виде апробации авто-

ром снимков. Так делает большинство крупных мастеров Запада (Роден, Бурдель и др.). Дело тут, понятно, не в материальной стороне, она слишком незначительна, а в той неприятности для автора, которая грозит ему из-за распространения неудачных репродукций, не передающих, и даже искажающих, смысл того, что он говорит языком формы своими подлинными работами.

Задача наша, кажется с первого взгляда, очень проста. Я определю ее так: дать репродукцией возможно более точное представление об объекте съемки, т. е. о данном художественном памятнике скульптуры. Если бы дело касалось живописи, я думаю, достаточно было бы нескольких общих замечаний теоретического характера, и весь центр тяжести задания перенесен был бы тогда на чисто техническую, фотографическую сторону, главным образом, на правильную передачу цветовой гаммы, на применение тех или других пластинок, светофильтров и проч. К сожалению, не так просто обстоит дело, когда перед нами произведение скульптуры. Встречаясь здесь с теми же техническими трудностями, как, например, при съемке с полихромной скульптуры, патинированной бронзы и др., мы наталкиваемся на новые. Перед нами не плоскость с иллюзорным пространством, а реальный предмет трех измерений, и вы сами хорошо знаете, как объективы склонны искажать его форму, давая неправильное его перспективное изображение, как постоянно мы довольствуемся весьма относительной точностью, совсем недопустимой при репродукции художественной формы, искажая которую, мы искажаем тем весь формальный замысел художника. Если сказанным в некоторой мере исчерпываются чисто технические задачи, то вами все-таки остается нерешенной ваша главная задача: дать возможно более полное и верное представление о данной скульптуре как о художественном произведении. А для этого вы должны уметь видеть его. Задача моя помочь вам на этом пути, но должен предупредить вас, не возлагайте чрезмерных надежд на все теоретические знания по искусству. Теория тогда только имеет смысл и не остается мертвой буквой, когда она соединена с художественным чутьем. Ему научить нельзя, его можно только развивать, в непосредственном общении с искусством. Являясь одним из видов (нашего) познания окружающего нас мира, оно, наряду с наукой и религией, требует от нас наивысшего напряжения наших духовных сил, и чисто рассудочным, логическим путем мы можем познать только его внешнюю оболочку. В широкой публике очень распространено мнение, что живопись и скульптура — искусства, которые по существу своему должны быть всем понятны. Недоразумение это основано на том, что оба эти искусства всегда предметны, т. е. изображают что-либо более или менее близкое к предметному миру. И вот, при подходе к картине или статуе, смотрящему бросается в глаза прежде всего эта сторона их. Тогда критерием невольно является только тождественность со знакомыми предметами, а внимание направлено на отношение этих предметов между собой не в их художественном взаимодействии, но в чисто житейском, литературном. По-

нявв изображенное, зритель считает, что он понял и воспринял самое художественное произведение. Но изобразительность — один только из элементов этих искусств. В известных случаях она может и отсутствовать явно. Сущность этих искусств не в этом.

Перейдем теперь к интересующей нас скульптуре. Всякое произведение скульптуры, как вообще всякое искусство, представляет собой сложный синтез элементов, являющих из себя подобие органического целого. Чтобы разобраться в нем, мы должны расчленить его на составные части, анализировать их и полученным знанием понять его как целое. Эти составные части — его материальные и духовные элементы, и на одном из них, на понятии «формы», мы должны остановиться подробнее. Представим мысленно перед собой какое-либо произведение круглой скульптуры и постараемся дать себе отчет, что перед нами. Прежде всего, это физическое тело трех измерений, познаваемое нами зрением и осязанием, ничем не отличающееся от остальных физических тел. Но с другой стороны, это тело оказывается наделенным особыми свойствами, переносящими его в другой (художественный) план, возбуждающими в нас сложную психическую работу восприятия его как произведения искусства. Постараемся сначала понять, как мы воспринимаем форму. Весь окружающий нас предметный мир мы воспринимаем через ощущения, получаемые нами через органы чувств. Не все они служат нам для восприятия формы. Вкус, например, не дает нам никакого пространственного представления. Слухом мы можем получить очень не точное и не ясное представление о форме. Только осязание и зрение служат нам для этой цели, но служат далеко не в равной степени. Осязание, или, точнее говоря, осязательно-двигательное представление, играет большую роль только при воспроизведении формы. Воспринимаем же мы ее главным образом зрением, на основании нашего осязательного опыта.

Размер. Мы должны различать:

а) Реальную величину, определяемую любой мерой, которою мерим. Не производя измерения, мы получаем представление о ней сравнением с размерами окружающих предметов и, главным образом, с величиной своего тела. Это тот аршин, который мы всегда носим при себе и не мерить которым мы не можем. Указанная Гильдебрандом возможность потери представления действительной величины (потеря масштаба) возможна при исключительных условиях: чтобы трава показалась нам лесом, требуется не только изоляция от окружающего, но и усилие воли, направленное к иллюзорному уменьшению масштаба своего тела. В воспоминании у нас всегда остается (относительно точное) представление о реальной величине данной скульптуры, но оно часто сильно искажается по причинам, лежащим в условиях восприятия и в самом объекте.

б) Иллюзорно-изобразительную, т. е. ту, которую изображает художник. Реальная величина не мешает нам правильно воспринять изображенную. Изображенная величина не всегда тождественна с действительной, натуральной величиной реальных предметов, т. к. это всегда

величина образа. Так, при портретной передаче в натуральную величину реальная величина головы бюста всегда немногим больше действительной величины модели. Иначе портрет будет казаться меньше натуральной величины. Размеры этого увеличения будут зависеть от разработки самой формы. Надо отметить, что при работе в натуру, должна быть точно найдена реальная величина портретного изображения. Дело в том, что бюст или статую, в пределах натуральной величины, мы принимаем всегда как вполне тождественную натуре. Самый же размер натуры колеблется в известных пределах, существенно характерных для модели. При ошибке будет искажено, например, впечатление маленькой или большой головы. Вне этих пределов, ясно видя несоответствие реальной величины с натуральной, мы не сливаем их, и реальная величина не мешает нам правильно воспринимать иллюзорно-изобразительную.

Реальная величина скульптурного произведения никогда не совпадает с изобразительной т. к. наше представление о реальной величине колеблется в зависимости от организации формы и может не совпадать с реальной.

в) «Изображенную», иллюзорно-формальную, которая является «изображением» художником реальной величины, т. е. той величины, которую художник хотел бы, чтобы зритель воспринял как реальную. Первая бывает или равной второй, или больше нее, но никогда не меньше.

Освещение. Освещение является необходимым условием восприятия художественной формы и в силу этого не может быть включено в число формальных элементов скульптуры, тем более ее основных элементов. Изменение освещения влечет за собой и изменение нашего представления формы. Многообразие этих представлений вполне аналогично многообразию точек зрения, с которых мы воспринимаем скульптурную форму, противоположную в этом отношении живописной, воспринимаемой с одной точки зрения при постоянном данном освещении. Освещение играет тем большую роль, чем больше значения в восприятии имеет оптический (зрительный) образ.

Мы различаем силу света и его направление. Первая играет роль дематериализации при ослаблении источника света. Второе — изменяет наше представление формы, и в этом смысле можно говорить о правильном и неправильном освещении. По отношению ко всякой форме правильным будет то освещение, при котором яснее всего будет видна сущность данной формы. Шар должен казаться шаром, а не кругом и т. д. По отношению к скульптурной форме правильным освещением будет то, при котором наиболее будет выражена художественная сущность данной формы. Это освещение отнюдь не исключает и других, как единый аспект не исключает других точек зрения. Многообразие освещения только обогащает наши художественные впечатления. Фиксация освещения в живописи есть необходимое условие выразительности. Определенное освещение в скульптуре необходимо для выявления ее.

Фотографирование скульптуры:

1) Правильная передача формы. (Объектив; расстояние от предмета; положение аппарата).

2) Освещение. Резкость контрастов. (Светочувствительность и изохроматичность пластинок светофильтра; рефлекторы при съемке).

3) Передача объемности. Возбуждение тактильных ощущений.

4) Передача материала: гипс, бронза, дерево, мрамор и т. д. (Светофильтры).

5) Правильная передача масштаба.

Хорошая фотография — всегда кусочек жизни, и этот кусочек жизни, пусть даже только отдельный и мгновенный, я имею возможность превратить в образ, в тот образ, который, будучи оформленным в материале, и является художественным произведением.

Плохой же портрет — уже данный плохой образ, с которым мне положительно нечего делать. Вот почему я предпочту всегда хорошее фото плохому портрету. Если через фото я могу, как в узкую щель, войти в человека и до какой-то степени уразуметь его, то плохой портрет лишает меня всякой возможности это сделать, преграждая мне всякие пути к нему. И как часто жалеешь об этом фото, глядя на многочисленные живописные и скульптурные портреты.

Фотография не дает полного образа, а дает только толчок или толчки для возбуждения образа. Чем больше этих толчков и чем сильнее, резче они, тем фото будет казаться более похожим, т. е. более совпадающим с нашим образом. Все же противоречащее в нем образу смотрящий отстраняет от себя или накидывает на это свой образ. Понятно, если противоречие будет не слишком резким. Когда вам говорят, что данная карточка или портрет очень похожи, то вы легко можете ошибиться, если сочтете ее (не зная модели) похожей во всех составных частях. Очень похожие на фото глаза могут заставить смотрящего признать карточку поразительно похожей, но если вы заставите его фиксировать внимание не на отдельных частях, а на целом, то легко можете получить ответ: «совсем непохож».

Открывая любую монографию о художнике, мы невольно прежде всего обращаем внимание на воспроизведения с его работ, и если мы не знакомы с ними непосредственно (а это может быть отнесено к подавляющему большинству лиц, в чьи руки попадает книга), воспроизведения эти являются единственным источником нашего ознакомления с его творчеством. Поэтому не приходится подчеркивать то значение, которое они приобретают в монографиях. Понятно, что никакое литературное описание не может дать представление о вещи и может служить только добавлением и объяснением к воспроизведению. При неудачном воспроизведении получается часто полное не-

соответствие. Плохие иллюстрации совсем аннулируют значение монографии как популяризации искусства вообще и творчества данного художника в частности и могут даже дать совсем превратное представление о нем.

С репродукциями в наших книгах о скульптуре дело обстоит в большинстве случаев более чем неблагополучно. Вышедшие в последнее время две монографии о скульпторах (Королеве[98] и Домогацком[99]) могут служить хорошим подтверждением этому. В первой из них вообще ничего не разберешь, во второй — ряд хороших фото превращен художественным редактором с помощью ретушера в нечто ни с чем несообразное.

Неудачи с воспроизведениями со скульптуры (с живописью у нас благополучнее) объясняются не только неудовлетворительностью клише, печати и бумаги, но и трудностью, во многих случаях, получения хорошего фото. Только два-три наших фотографа специализировались в значительной степени в этой области. Нельзя не бросить упрека и тем художественным редакторам, которые допускают и даже поощряют ретуширование снимков со скульптуры, превращающееся в частичное или полное разрисовывание фото по своему вкусу (якобы необходимое для получения хорошего клише). Произвольно кадрируют снимок, оправдывая эту кадрировку требованиями книги, или делают искусственно белый фон.

98
Сидоров А. А. Борис Данилович Королев. М., 1934.

99
Бакушинский А. В. В. Н. Домогацкий. М., 1936.

Третья часть

Художественное наследие

Художественное наследие

Пояснения к каталогу

В публикуемом каталоге фиксированы все работы В. Н. Домогацкого, поддающиеся учету. Многие из них были уничтожены самим скульптором. Отразить все созданное удалось благодаря огромному фотоархиву (почти все произведения были сняты им самим), по составленному им «Списку работ», а также благодаря замечательной памяти его сына, художника В. В. Домогацкого. Датировка ряда уничтоженных произведений дается на основании надписей рукой скульптора на обороте фотографий с них, по датам пребывания на выставках, упоминаниям в архиве скульптора, по фотографиям, запечатлевшим вещи в интерьерах мастерских, время работы в которых известно, а также на основании восстановленных в памяти его сына обстоятельств, сопутствовавших возникновению того или иного произведения, и по литературным источникам.

Подобная реконструкция творческого œuvr'a мастера, с точки зрения каталогизатора, имеет следующий смысл: уничтоженные произведения так же, как и сохранившиеся, но никогда не публиковавшиеся, поставленные в ряд с известными работами, свидетельствуют о творческих поисках автора, об отвергнутых им путях, иногда — о нереализованных находках, часто — о непомерной требовательности к самому себе. Воссозданная картина корректирует слова скульптора: «мой путь — лишь простая эволюция», верные только с позиций 20—30-х годов, когда амплитуда колебаний в творчестве одного и того же художника бывала часто колоссальной. Уничтожение многих вещей помогло «спрямить» путь художника, который был и трудным, и сложным, и далеко не однозначным *.

В большинстве случаев В. В. Домогацкий был свидетелем того, как его отец уничтожал свои работы. Он рассказывает об этом:

«До революции работы из мастерской моего отца уходили крайне редко, редкими были заказы и продажи. Мастерская заполнялась скульптурой. Отец всегда жаловался, что скульптура из-за своей объемности занимает слишком много места, тем самым уменьшая полезную для работы площадь. После революции вещи отца стали приобретаться в музеи, появились заказы, но это мало изменило положение вещей, поскольку лишь малая часть из текущей работы находила себе применение вне мастерской. Отсутствие места — это одна из причин того, что отец разбивал свои работы, которые считал менее интересными.

Крупных массовых уничтожений на моей памяти было три. Первое из них связано с переездом из мастерской в Спасопесковском переулке в мастерскую в Серебряном. Причина этого «побоища» довольно понятна. Человек менял мастерскую и не хотел, чтобы в новой мастерской ему слишком лезли в глаза уже существующие объемы. К тому же этот год (зима 1913—1914) был переломным в работе отца, им была создана из уральского мрамора «Голова актера», и перед ним, видимо, открылись какие-то новые рабочие перспективы. Многие ранее созданные работы просто раздражали автора фактом своего существования.

* Вариант каталога, иллюстрированный фотографиями, выполненными В. Н. Домогацким, находится в семье скульптора.

Второе «избиение» состоялось в 1920—1921 годах. Во дворе дома в Серебряном переулке находилось подвальное помещение, типа чулана, принадлежащее моим родителям и весьма просторное. Еще при переезде в этот дом часть работ была отправлена именно в этот чулан. В процессе жизни и работы чулан все время пополнялся скульптурой. Отец заглядывал туда только для того, чтобы оттащить очередную вещь. В начале 20-х годов домоуправление потребовало очистить чулан. Вот тогда-то отец и перебил все находившиеся там вещи.

В третий раз это произошло в октябре 1938 года, то есть за пять месяцев до смерти отца. Несмотря на надвигающуюся болезнь, он был полон творческих замыслов. Забитость мастерской вещами его раздражала. Спасительный чулан отсутствовал. Приводя после летнего отдыха в рабочий порядок свою мастерскую, он произвел отбор подлежащих уничтожению вещей. Количество расколоченных скульптур в эти три раза было приблизительно равным.

Помимо этого, с тех самых пор, как я себя помню, не проходило года, чтобы отец не разбивал каких-то работ. Нельзя объяснить все это одним только желанием увеличить полезное рабочее пространство мастерской. Та или иная работа переставала нравиться, ощущалась как нечто давно отжитое, перегоревшее. Самым существенным мотивом был, пожалуй, тот, что отец не хотел, чтобы вещи, которые он считал слабыми, сохранились после его смерти. Была еще группа работ, которые отец считал нужным уничтожить, но не хотел делать этого при своей жизни, т. к. они могли пригодиться ему в работе. По поводу этих вещей он взял с меня слово, что после его смерти я их обязательно уничтожу. По-видимому, этим объяснялась обязательность моего присутствия при разбивании скульптуры: отец боялся, что я не решусь после его смерти сделать это сам, и потому, как бы исподволь, приучал меня к этому, заставляя почти с детства брать молоток в руки и на его глазах разбивать скульптуру. Отец никогда не сожалел о разбитых вещах. К счастью, таких работ, которые он просил меня разбить после его смерти, было не много, так как слово я сдержал. Кроме того, отец просил меня уничтожить и все то, что я сам найду плохим. Этого, естественно, я не делал.

Я упомянул о тех уничтожениях, которые происходили на моей памяти. Но еще до моего рождения отец сменил две мастерские, и я не сомневаюсь, зная его характер, что переезды сопровождались уменьшением количества скульптур. Это наглядно видно и по фотографиям интерьеров его мастерских.

К сказанному следует добавить, что к собственным работам мой отец относился очень придирчиво. Чаще всего они ему не нравились. Художники часто употребляют такие слова, как: «я люблю эту свою работу». Те, кто хоть сколько-то знали моего отца, понимали, что такая терминология в его устах просто немыслима. И дело не в манере выражаться. Это касалось вопроса по существу. Самое большее, что доводилось мне слышать от него по поводу лучших из его работ, звучало приблизительно так: «вещь вроде как терпимая, но хорошего что-то мало, ну, черт с ней, пускай стоит», или: «вроде как что-то получилось, но можно бы и получше». Положительно он относился только к самым незначительным своим вещам. Они у него и стояли всегда перед глазами на столе: алебастровая кошка, восковой торсик, чертик с шишками. При таких предпосылках неудивительно это его постоянное уничтожение собственных работ. Столь же неудивительно и то, что наряду с работами малоинтересными, гибли вполне хорошие вещи».

Принятые в каталоге обозначения:

«Вещь уничтожена автором» — это указание дается в тех случаях, когда точно известно, что вещь действительно была уничтожена и этот факт засвидетельствован либо самим скульптором, своей рукой написавшим на обороте сохранившихся фотографий «уничтожено», либо сыном скульптора, который при этом присутствовал.

В тех же случаях, когда есть лишь вероятность того, что скульптор мог уничтожить ту или иную работу, но точных данных об этом не имеется, в каталоге указано: «местонахождение неизвестно».

Обозначение «местонахождение неизвестно» используется в каталоге и в тех случаях, когда действительно неясно, где в настоящий момент находится произведение.

Размеры произведений даются в метрах. В круглой скульптуре указывается высота, в барельефах — высота и ширина.

В подписи-монограмме WD буквы переплетены.

ВПХК — Всесоюзный производственный комбинат Министерства культуры СССР

ГМФ — Государственный музейный фонд

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

МОЛХ — Московское общество любителей художеств

МТХ — Московское товарищество художников

О. Р. — Отдел рукописей

ОРС — Общество русских скульпторов

СРХ — Союз русских художников

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок

Каталог произведений В. Н. Домогацкого

1894

1. Маска бородатого мужчины

Пластилин

Не сохранилась

Самая ранняя работа, датированная автором; известна лишь по фотографии, находящейся в семье скульптора. Именно с 1894 года В. Н. Домогацкий начинает, учась в гимназии, брать частные уроки скульптуры у С. М. Волнухина.

1895

2. Старуха на скамейке. Этюд

Фигура сидящая. Гипс

Местонахождение неизвестно

3. Голова татарина. Этюд

Бюст. Гипс тонированный

Местонахождение неизвестно

Моделью послужил натурщик Училища живописи. С этой же модели лепились этюд С. М. Волнухина «Читающий татарин» (гипс, ГТГ), этюд С. Т. Коненкова под тем же названием (воспроизведен в «Иллюстрированном каталоге выставки картин учеников МУЖВиЗ». М., 1895, с. 29) и «Этюд» Е. У. Голиневич * (воспроизведен там же, с. 13).

4. Боярин с книгой. Этюд

Фигура сидящая. Гипс тонированный

Местонахождение неизвестно

Моделью послужил натурщик Училища живописи.

1896

5. Мужской портрет

Бюст. Глина

Не сохранился

Неизвестно, формовался ли этот бюст. На обороте сохранившейся фотографии рукой автора сделана надпись, что он работался в течение восьми сеансов

1898

6. Крестьянин с трубкой. Этюд

Фигура сидящая. Гипс тонированный. 0,405

ГТГ

Вещь поступила в ГТГ в 1967 году (приобретена у Л. П. Лундиной, Москва) как работа скульптора С. М. Волнухина. Выполнена в Плесе на даче С. М. Волнухина, где В. Н. Домогацкий проводил лето. Сохранилась фотография, изображающая скульптора в процессе работы над вещью (находится в семье скульптора и в О. Р. ГТГ).

* Елена Устиновна Голиневич (впоследствии Голиневич-Шишкина) (1868—1943(?) — близкий человек семьи В. Н. Домогацкого, крестная мать его сына. По живописи была ученицей И. И. Левитана; скульптурой занималась в классах МУЖВЗ у С. М. Волнухина. В 90-е годы начала работать в области мелкой пластики в ювелирной мастерской Фаберже, где и продолжала работу вплоть до революции. Ее произведения ювелирного искусства не были подписными и носят лишь фирменный знак Фаберже. До революции — участница многих выставок, на которых была представлена акварелями: пейзаж, интерьер. Член ОРС и участница всех его выставок; участница выставки ОБИС (1925, М.) и «15 лет РККА» (1933, М.).

7. Мужской бюст (с плечами)
Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

1898—1899
8. Мужской портрет
Бюст. Гипс тонированный
Спереди, справа у основания имеется начальная буква авторской подписи «д» (прописная)
Местонахождение неизвестно

9. Голова старухи в платке
1899
Бронза. 0,26
Собственность Министерства культуры РСФСР (приобретена в 1957 году с персональной выставки Московской государственной закупочной комиссией)
Отливал Робекки.
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого и В. В. Крайнева. 1957, М. (с. 11, бронза, под названием «Старуха в платке»).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1957, с. 11.

10. Женский портрет
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно.
На плече слева подпись и дата: Домогацкий. 1899 год

1900
11. Распятие
Фигура. Гипс
Местонахождение неизвестно
Вещь выполнена в Париже в совместной мастерской В. Н. Домогацкого и Н. А. Андреева, находившейся на Монпарнасе. Позировал натурщик, популярный в то время среди французских художников, которые использовали данную модель при работе над евангельскими образами. Фотография натурщика, позирующего для данной вещи, сохранилась в архиве В. Н. Домогацкого (собственность семьи).

12. Христос
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно
На цоколе спереди — неразборчивая надпись на французском языке. Вещь работалась с натуры и может считаться портретным этюдом.

1900—1901
13. Мужской портрет
Бюст. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Как видно на сохранившейся фотографии, вещь работалась не в мастерской С. М. Волнухина, а в квартире скульптора, помещавшейся в это время в номерах Фальцвейна.

14. Мужчина со сложенными руками. Этюд

15. Фигура сидящая. Пластилин
Не сохранилась
Вещь работалась дома, в номерах Фальцвейна.

1902—1903

16. Ваза с двумя женскими масками
Майолика
Местонахождение неизвестно

17. Дуняша в платке
Фигура в рост. Мастика
Не сохранилась
Была ли переведена в материал — неизвестно.
Эта работа выполнена в первой мастерской скульптора, помещавшейся в доме Элькинда в Столовом переулке у Никитских ворот (1902—1904).

18. Дуняша за шитьем
Фигура сидящая. Гипс
Местонахождение неизвестно
Композиция навеяна барельефом французского скульптора XIX века Louis Rottis, привезенным В. Н. Домогацким в 1900 году из Парижа в числе небольшой собранной им там коллекции барельефов-миниатюр. Это раннее увлечение художника скульптурной миниатюрой сыграло в дальнейшем в его творчестве заметную роль.

19. Боярин и шут. (За шахматами)
Группа. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Это был первый заказ В. Н. Домогацкому (75 руб.), выполненный им для Московского шахматного общества.

20. Голова негра. (M-r Ballou)
Голова. Гипс
Местонахождение неизвестно

21. Каменный век
Группа. Глина
Не сохранилась. (В материал не переводилась)

22. Скиф-скульптор
Группа. Глина
Вещь не формовалась и не сохранилась

23. Композиция
Группа. Глина
Вещь не формовалась и не сохранилась

1903

24. За книгой
Сидящая фигура. Гипс
Местонахождение неизвестно
Моделью послужила Е. Л. Домогацкая, жена скульптора.

25. Мужской портрет (с рукой у подбородка)
Бюст. Глина
Вещь не формовалась и не сохранилась

До 1904

26. Девушка
Сидящая фигура. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

27. Маска старухи
Маска. Гипс тонированный. 0,29
Собственность семьи скульптора

По ряду признаков следует думать, что первоначально это был круглый бюст, который, по-видимому, не понравился автору и он оставил отформованной одну только маску. Скульптор, активно уничтожавший свои ранние работы, чисто случайно не уничтожил и эту вещь. Была обнаружена лишь после смерти скульптора В. В. Домогацким.

1904

28. Мальчик в шубе

Фигура в рост. Бронза. 0,67
Спереди на основании подпись: Домогацкий
ГТГ. (Пост. в 1945 г. от Московской гос. закупочной комиссии; приобр. у Тригер. Москва)
Фигура отлита с оригинала в гипсе, находившегося на XXIV Периодической выставке МОЛХ, 1904—1905 (местонахождение в настоящее время неизвестно).
Второй отлив в гипсе находится в Киевском музее русского искусства (пост. в 1945 г., приобр. у В. В. Домогацкого).
Уменьшенный вариант был выполнен в 1925 году и тиражирован формовщиком А. П. Свириным. Эталон его в гипсе — собственность семьи скульптора (0,40).
Вещь выполнена в имении художника С. В. Иванова в Яхроме.
Выставки:
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104. Этюды); скульптуры В. Н. Домогацкого. К 30-летию творческой деятельности. М., 1935 (№ 1, гипс тон.); произведений В. Н. Домогацкого... М., 1957 (с. 11, бронза, ГТГ).
Воспроизведения:
БСЭ. Изд. 1-е, т. 23. М., 1931, стб. 163; Вечерняя Москва, 1935, 17 марта — в ст.: Соболевский Н. Д. Выставка В. Н. Домогацкого; Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX — начала XX века. ГТГ. Каталог. М., 1977 *, с. 393.

29. Мальчик на лошади

Группа. Гипс тонированный. 0,48
Слева на основании подпись и дата: Домогацкий 04 г
ГТГ. (Пост. в 1957 г. из ДХВП; приобр. у В. Н. Домогацкого, сына скульптора, с выставки произведений В. В. Домогацкого и В. В. Крайнева)
Произведение реставрировано в 1965 году.
В 1960 году с данного экземпляра по заказу ГТГ был выполнен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: отл. В. Лукьянов 1960 г.).
Вещь выполнена в имении художника С. В. Иванова в Яхроме. В собрании В. В. Домогацкого сохранился этюд работы С. В. Иванова (масло), на которой изображены скульптор В. Н. Домогацкий за работой и натурщик, сидящий на лошади. В. В. Домогацкий предполагает, что прообразом для «Мальчика на лошади» послужил сын С. В. Иванова Вася.
Выставки:
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104.

*
Далее приводится без заглавия

38. Мальчик на лошади. 1904 (29)*



Этюды); скульптуры В. Н. Домогацкого... М., 1935 (№ 2, тон. гипс); произведений В. Н. Домогацкого... М., 1957 (с. 11. гипс тон.).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 56 — в ст.: *Терновец Б. Н.* Творчество В. Н. Домогацкого **; *Бакушинский А. В.* В. Н. Домогацкий. М., 1936, с. 7; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 15; *Гусева С. П.* Скульптор Домогацкий. Альбом. М., 1972 ***. (№ 1); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 393.

30. Этюд костюма XVII века. (Юноша с веником)
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,71
Местонахождение неизвестно
Летом 1904 г. скульптор усиленно работал в усадьбе С. В. Иванова в Яхроме. Это лето сыграло большую роль в творчестве скульптора. В дальнейшем свою творческую биографию он отсчитывает именно с этого года. С. В. Иванов принимал активное участие в работе скульптора, поддерживал его и морально. Однако, как вспоминает В. Н. Домогацкий в «Автобиографии», слишком «надавливал»:

* Цифра в скобках обозначает номер по каталогу.

** Далее приводится без заглавия статьи.

*** Далее: Альбом. М., 1972.

«Так, на Яхроме он заставил меня сработать фигуру с веником — буквальная копия одной его фигуры из «Приезда посла». Усадил мне и «Хозяина с работником» (сохранилась фотография)».

31. Хозяин с работником
Группа. Мастика
Не сохранилась

32. Боярин
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,50
В 1977 г. приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у сына скульптора В. В. Домогацкого.
Вещь выполнена летом в Яхроме.
Выставки:
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104. Этюды).

33. Этюд костюма XVII века. (Воин)
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,64
Архангельский музей изобразительных искусств (приобр. в 1981 г. у В. В. Домогацкого).
Выставки:
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104. Этюды).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 14.

34. Этюд костюма XVII века. (Воин)
Фигура в рост. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Выставки
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104. Этюды).

35. Голова старика
Бюст. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Вещь выполнена летом в Яхроме. Изображен работник усадьбы С. В. Иванова. Сохранилась фотография, на которой изображен В. Н. Домогацкий за формовкой этого бюста.

36. Куры
Группа. Гипс тонированный. 0,23
Собственность семьи скульптора
Выполнена летом в Яхроме.
Вариант той же композиции был выполнен скульптором в начале 1930-х годов и трактован в его поздней манере. Получил массовое распространение через Всекохудожник. Эталон в гипсе — собственность семьи скульптора. Воспроизведение см. в издании «Скульптура Всекохудожника». М., 1932.
Выставки:
XXIV Периодическая — МОЛХ. 1904—1905. (№ 100—104. Этюды) *; скульптуры В. Н. Домогацкого ... М., 1935 (№ 3, гипс); произведений В. Н. Домогацкого ... М., 1957 (с. 11, гипс тон.).

* Названия произведений, экспонированных на данной выставке, указаны в «Списке работ, экспонированных на выставках (1904—1926)», составленном автором (О. Р. ГТГ, ф. 12, ед. хр. 497). Количество выставленных произведений в действительности не совпадает с обозначенным в каталоге.

37. Возок
Группа. Мастика
Вещь не формовалась и не сохранилась
Выполнена летом в Яхроме

38. Обнаженная. Этюд
Полулежащая фигура. Мастика
Вещь не формовалась и не сохранилась

1905

39. Мужской портрет
Бюст. Гипс тонированный
По срезу правого плеча подпись и дата: Домогацкий. 1905 г.
Местонахождение неизвестно

40. Воин на коне, пьющем из ручья
Группа. Глина
Была ли отформована и сохранилась ли — неизвестно

41. Черти, играющие на свирели и дудке
Группа. Глина
Вещь не формовалась и не сохранилась

1905—1906

42. Старуха
Маска. Гипс тонированный. 0,40
ГТГ. (Пост. в 1964 г. из ДХВП; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора)
Два экземпляра в гипсе и один в майолике находятся в частных собраниях. Москва
Экземпляр в бронзе — собственность Гос. Художественного фонда СССР
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... М., 1935 (№ 4, гипс тон., под названием «Маска старухи». Датировано 1904, дата ошибочна); произведений В. Н. Домогацкого... М., 1957 (с. 11, гипс тон., под названием «Маска старухи»).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 18; Альбом. М., 1972 (№ 2).

43. Христос
Сидящая фигура. Мастика
Вещь не формовалась и не сохранилась

44. Карл Маркс
Голова. Гипс
Местонахождение неизвестно
Портрет существовал в ряде отливов (около 6), один из которых группой врачей был преподнесен доктору М. С. Генкину. Дочь М. С. Генкина — активная участница восстания 1905 года в Иваново-Вознесенске — была убита реакционно настроенной толпой, руководимой членами «Союза русского народа». В настоящее время этот экземпляр портрета разбит.
По сведениям В. В. Домогацкого, несколько отливов «Карла Маркса» в 1906 году продавались в магазине художественных изделий в б. Камергерском переулке (ныне проезд Художественного театра). Одним из инициаторов организации этого магазина была жена генерала Лаврентьева, адъютанта московского генерал-губернатора. Она

была связана с деятелями революционного движения 1905 года и после подавления восстания организовала помощь семьям пострадавших рабочих из доходов художественной лавки, куда художники жертвовали свои произведения.

45. Христос на коленях
Мастика
Вещь не формовалась и не сохранилась

1907

46. Девочка
Фигура в рост. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Выполнена в Париже. Изображенная — дочь профессиональных натурщиков. Портретный бюст той же модели находится в ГТГ (гипс тон.; бронза).

47. Голова девочки
Бюст. Гипс тонированный. 0,39
На тыльной стороне подпись и дата: Домогацкий 07 г
ГТГ. (Пост. в 1958 г. из ДХВП; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора, с выставки произведений В. Н. Домогацкого и В. В. Крайнева). В 1963 году с данного экземпляра, по заказу ГТГ, В. В. Лукьяновым был выполнен бронзовый отлив (ГТГ. подпись литейщика: отл В. Лукьянов 1963 г.)
Выставки:
Salon d'Automne. 1907, Paris (489. Fillette); XV — картин МТХ. М., 1908, № 177, под названием «Этюд детской головы»); произведений В. Н. Домогацкого... М., 1957, (с. 12, гипс тон., под названием «Голова девочки»).
Воспроизведения:
Выставка произведений В. Н. Домогацкого. Каталог. М., 1957, с. 11; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 19; Альбом. М., 1972 (№ 4); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 396.

48. Мужской портрет
Бюст. Гипс тонированный
Уничтожен автором в 1938 г.
Выполнен в Париже
Выставки:
Salon d'Automne. 1907, Paris (490. Tête d'un Homme); XXXVI передвижная — ТПХВ (см. «Список работ, экспонированных на выставках (1904—1926)». — О. Р. ГТГ, Ф. 12, ед. хр. 497)
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 57 (под названием «Мужская голова», гипс).

49. Обнаженный юноша. Этюд
Фигура в рост. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Вещь выполнена в Париже

50. Бетховен
Маска. Мрамор
Собственность Е.И. Рапп. Париж
Выполнена в Париже
Первая работа скульптора, выполненная им в мраморе. Рубке по мрамору В. Н. Домогацкого обучал живший в Париже итальянец, «партисьен», который специализиро-

39. Голова девочки. 1907 (47)



вался на обучении начинающих скульпторов работе по мрамору. Эта вещь запечатлена на одной из фотографий, изображающих мастерскую В. Н. Домогацкого в Париже (архив, находящийся в семье скульптора).

51. Голова старика. (Портрет старого еврея)
Гипс тонированный. 0,43
Собственность Гос. Художественного фонда РСФСР
Вещь выполнена в Париже. Изображен популярный в те годы в Париже натурщик.
Выставки:
Salon d'Automne. 1907, Paris (491. Vieillard); XXXVI передвижная — ТПХВ. 1908, М. (№ 212. Скульптура).

52. Голова старухи
Бюст. Гипс тонированный. 0,45
В 1977 г. приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого, сына скульптора.
Выполнена в Париже

Не ранее 1907 — не позднее 1914

53. За шахматами
Фигура сидящая. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

54. Сидящая женщина
Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Сохранилась фотография с несохранившегося портретного барельефа, выполненного с той же модели.

55. А. Д. Доброхотов. (За чтением)
Фигура сидящая. Гипс
Местонахождение неизвестно
На обороте сохранившейся фотографии рукой автора сделана надпись: á la Troubetzkoy
Изображен Алексей Дмитриевич Доброхотов, друг В. Н. Домогацкого по университету, вместе с которым он начинал свою служебную карьеру в качестве помощника присяжного поверенного в адвокатуре его отца, Дмитрия Николаевича Доброхотова, председателя совета присяжных поверенных.

1908

56. Голова старухи
Песчаник
Вещь была уничтожена автором в 1938 году
Композиционно измененное повторение «Старухи», выполненной в Париже в 1907 году.
Скульптор упорно стремится освоить работу в твердом материале. Чувствуя себя еще не слишком уверенным, выбирает наиболее дешевый и трудный в обработке материал. Однако сам он остался недоволен этим опытом, с точки зрения понимания материала, так как, по его словам, он здесь слишком «наковырял». Стремление скульптора к материалу (камню) в те годы связано с его поиском более построенной и обобщенной скульптурной формы. Прежняя «живописная» манера начинает его не удовлетворять.
В письме к А. Д. Доброхотову из Парижа от 9 июня 1907 года он пишет: «Сдается мне, что занимался я больше живописью по глине, чем скульптурой» (О. Р. ГТГ, ф. 12, ед. хр. 6).

57. Дама в длинном платье
Статуэтка. Гипс
Местонахождение неизвестно
На обороте сохранившейся фотографии рукой автора сделана надпись: «Подражание Трубецкому».

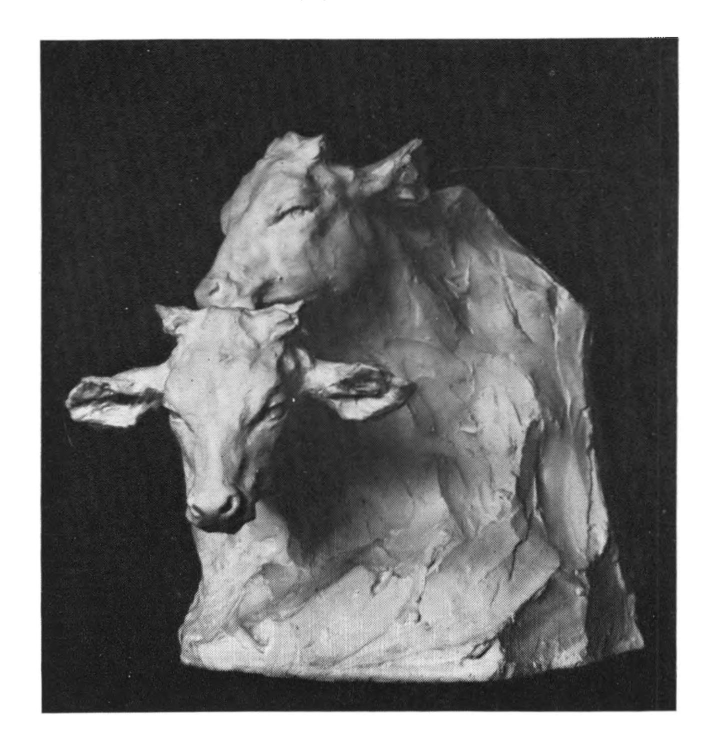
58. Голова кучера
Гипс тонированный. 0,39
В 1977 г. приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого, сына скульптора.
Первоначальная композиция несколько отличалась от существующей в настоящее время «Головы кучера». Плечи и грудь были отбиты скульптором.
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс тон.).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы (под названием «Голова старика. Кучер»); Альбом. М., 1972 (№ 5).

1909

59. Коровы в стаде.

Группа. Гипс тонированный. 0,37×1,74
Справа на основании подпись и дата: В. Домогатский 09
(Транскрипция фамилии с «тс» ни раньше, ни позднее художником более не использовалась)
ГТГ. (Пост. в 1940 г. от Московской гос. закупочной комиссии; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора)
Отливы в гипсе отдельных групп коров из данной композиции находились в частных собраниях. Москва
Отлив в гипсе «Лежащего теленка» из данной композиции — собственность семьи скульптора. Экземпляр в майолике, выполненный в Строгановском училище, был приобретен художником-графиком Н. И. Пискаревым. Москва
Отливы в гипсе увеличенного варианта одной из коров данной композиции («Щиплющая траву») находились в частных собраниях. Москва.
В 1960 году с оригинала в гипсе, принадлежащего ГТГ, по заказу ГТГ, был выполнен бронзовый отлив В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: В. Лукьянов 1960 г.)
Композиция «Коровы в стаде» выполнена В. Н. Домогацким летом в имении Шер, скульптора-любителя, бравшей уроки скульптуры сначала у В. Н. Домогацкого, а затем у А. С. Голубкиной. Летом 1909 года Домогацким была создана большая серия животных, выполненных непосредственно с натуры. В качестве материала для лепки использовалась мастика П. П. Трубецкого. Свойства этой мастики позволяли сохранить в готовом произведении свежесть и непосредственность мазка скульптора, в ней воспроизводилось любое движение руки, пальцев. В ней выполнены все произведения Трубецкого. Эта мастика продавалась после окончания Трубецким и его помощниками петербургского памятника Александру III. Вся серия выполнена под непосредственным впечатлением от произведений французского скульптора-анималиста Рембрандта Бугатти (Rembrandt Bugatti — 1883—1916 — по происхождению итальянец, с 1900 года работал в Париже), творчеством которого В. Н. Домогацкий увлекался во время своей поездки в Париж в 1907 году. А. В. Бакушинский пишет о ней:
«Эти работы отличаются неожиданным для молодого скульптора большим и зрелым мастерством. Домогацкий в этих произведениях начал раскрываться как сильный и своеобразный анималист с большими художественными возможностями. Однако, к сожалению, увлечение животными 1909 г. уже больше серьезно не возвращалось. Это был блестящий, но короткий творческий эпизод». (Указ. соч., с. 20).
Выставки:
XXXVIII передвижная — ТПХВ. 1909—1910, М. (№ 201); скульптуры В. Н. Домогацкого ... 1935, М. (№ 5, тон. гипс).
Воспроизведения:
Иллюстрированный каталог 38-й выставки Товарищества передвижных художественных выставок. М., 1910, с. 64; «Искры». Иллюстрированное воскресное приложение к газете «Русское слово». М., 1910, № 1; Le Journal de Moscou. М., 1935, 30 mars. — В ст.: Abram *Efros*. L'œuvre de V. Do-

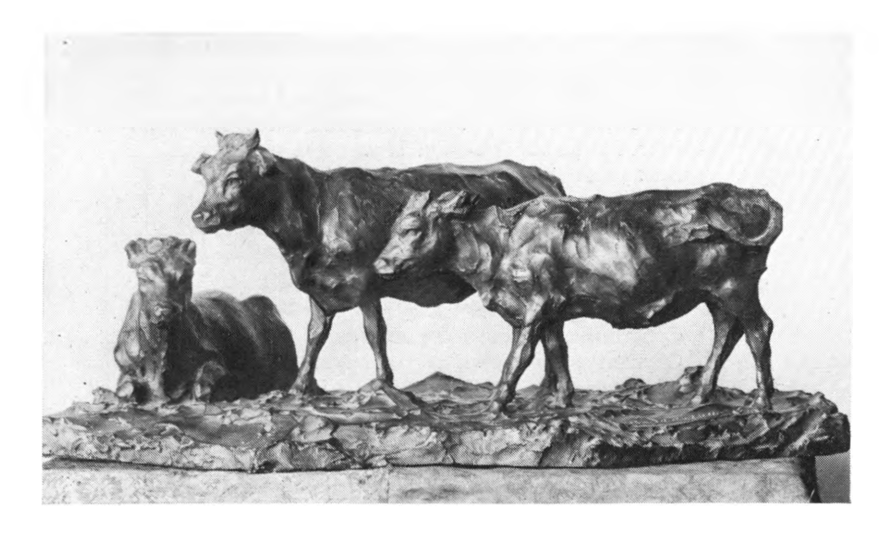
40. Головы телят. 1909 (60)



mogadski; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., с. 11; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 22.

60. Головы телят
Гипс тонированный. 0,35
Справа на срезе подпись: Домогацкий
Собственность семьи скульптора
Отлив в гипсе находится в частном собрании. Москва
Отлив в бронзе находится в Киевском музее русского искусства. Этот отлив был выполнен Г. И. Савинским после смерти скульптора, в 1940 г. Он недостаточно качествен: несколько смазана лепка.
Выставки:
XXXVIII передвижная ТПХВ. 1909—1910. М. (№ 199); скульптуры В. Н. Домогацкого ... 1935, М. (№ 6, тон. гипс); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс тон.).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 8).

41. Телята. 1909 (61)



61. Телята

Группа. Гипс тонированный. 0,32×0,75
Молодечненский Дом народного творчества
Выставки:
XXXVIII передвижная — ТПХВ. 1909—1910, М. (№ 200); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс тон., под названием «Группа телят»).
Воспроизведения:
Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого. Каталог. М., 1935, между с. 10 и 11; Искусство, 1935, № 1, с. 59; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 7).

62. Свиньи

Группа. Гипс
Находилась в частном собрании В. М. Аристарховой.
В настоящее время местонахождение неизвестно
Уменьшенный и несколько видоизмененный вариант этой же композиции был выполнен скульптором в начале 1930-х годов и трактован в его поздней манере. Получил массовое распространение через Всекохудожник. Воспроизведение см. в изд. «Скульптура Всекохудожника». М., 1932. Эталон уничтожен.
Группа «Свиньи» была распилена автором на два самостоятельных произведения: «Свинья» и «Кабан».

63. Свинья

Гипс тонированный. 0,21
Собственность семьи скульптора
Отлив в гипсе — собственность Д. Ю. Митлянского
Экземпляр в бронзе — собственность ГТГ. Данный экземпляр отлит после смерти скульптора, в 1940 году, Г. И. Са-

винским с гипса 1909 года, принадлежащего В. В. Домогацкому. В этом экземпляре хвост припаян в неправильном положении.
Скульптура является частью группы, носившей название «Свиньи».
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 31, тонир. гипс, под названием «Свиньи»); Художники РСФСР за XV лет. 1933, М. (№ 347, раздел «IV. Массовая скульптура»); скульптуры В. Н. Домогацкого ... 1935, М. (№ 8, тонир. гипс); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, бронза, ГТГ).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 58; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., с. 9; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 23; Альбом. М., 1972 (№ 6); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 398.

64. Кабан
Гипс тонированный. 0,22
Собственность семьи скульптора
Скульптура является частью группы, носившей название «Свиньи».
Несколько видоизменена база.
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс тон.).

65. Потягивающийся теленок
Гипс
Был собственностью М. С. Шибаева. Местонахождение в настоящее время неизвестно. Фотографии не сохранилось.
Выставки:
XXXVIII передвижная — ТПХВ. 1909—1910, М. (№ 203).

66. Куры
Группа. Гипс
Вещь находилась в собрании В. А. Малевич-Малевской. В настоящее время ее местонахождение неизвестно

67. Гуси
Группа. Гипс
Местонахождение неизвестно

1910

В списке работ, составленном самим скульптором, под 1910 годом не значится ни одной вещи. В «Автобиографии» скульптора имеется фраза: «Были годы, что я делал один только этюд». Однако не совсем верно было бы считать, что в 1910 году действительно не было сделано ни одной вещи. Из писем скульптора, находящихся в семье, следует, что все лето 1910 года он промучился над заказанной ему и сильно надоевшей работой по архитектурно-скульптурному оформлению рамы для иконы, находившейся на фасаде надвратной церкви Зачатьевского монастыря в Москве на Остоженке (ныне ул. Метростроевская). В настоящее время этой рамы не существует. В Гос. Историческом музее в материалах, касающихся Зачатьевского монастыря, имеется фотография фасада надвратной церкви, на которой запечатлена эта рама. Рама имела форму древнерусского оконного наличника, состоявшего из ряда рельефных плиток, имитировавших майолику. В действительности, из-за недостатка средств у заказчика, плитки были выполнены из цветного гипса и проварены особым способом в олифе. Покрытие сверху особым составом создавало впе-

чатление глазури. Очень сложную технологию этих отливок скульптор разработал сам, совместно со своим постоянным формовщиком Алексеем Павловичем Свириным. Эту работу В. Н. Домогацкого можно отнести к его первым попыткам стилизации. «Ассириец», «Ангелы», «Кресты» были созданы позднее. В настоящее время от этого архитектурно-скульптурного оформления сохранились четыре плитки (собственность семьи скульптора).

1910 (?)

68. Портрет Л. Н. Толстого

Голова. Гипс

Местонахождение неизвестно

Датировка бюста приблизительна. Фотография, изображающая интерьер мастерской В. Н. Домогацкого 1912 года, дает основание предполагать, что работа выполнена не позднее 1911 года. На это же указывает стиль лепки. К теме Толстого В. Н. Домогацкий обращался впоследствии не раз. Настоящий бюст является в некотором смысле родоначальником этой темы в творчестве скульптора.

Около 1910

69. Лев Толстой

Барельеф. Гипс тонированный

Существует в двух экземплярах. Один из них, реставрированный, находится в Гос. музее Л. Н. Толстого. Москва

Второй — собственность семьи скульптора

1911

70. Плачущий юноша

Коленопреклоненная фигура. Гипс тонированный. 0,34

Собственность семьи скульптора

Этюд с натуры

На сохранившейся фотографии изображен экземпляр с видоизмененной базой.

71. Мужской портрет

Бюст. Гипс тонированный

Местонахождение неизвестно

В 1912 году был переведен в дерево с некоторыми изменениями в композиции.

1912

Начиная с 1912 года работа скульптора становится систематической, без перерывов. Одним из толчков к этому послужило двухмесячное пребывание скульптора в Париже весной 1912 года, когда он имел возможность тщательно ознакомиться с художественной жизнью Парижа, посетить мастерские ряда замечательных французских скульпторов, в частности, Бурделя. Помог ему в этом его старый московский знакомый скульптор Александр Архипенко, тогда уже постоянно живший в Париже.

72. Голова девушки

Норвежский мрамор. 0,29

Фрагмент — собственность семьи скульптора

Вещь была разбита автором. Сохранилась лишь голова с поврежденным носом. Посажена на цемент скульптором О. А. Домогацкой.

Выставки:

XIX — картин МТХ. 1912, М. (№ 96, мрамор).

73. Проект надгробия с фигурой плачущего ангела
Коленопреклоненная фигура. Красный пластилин, гипс. 0,18; 0,20
Собственность семьи скульптора
Этюд «Плачущего юноши» 1911 года явился рабочей штудией к данному проекту. Проект не был осуществлен.

74. Мужской портрет
Бюст. Дерево
Не сохранился. (Использован автором как топливо и сожжен в дровяной голод 1919—1920 гг.)
Вещь вырублена с гипса 1911 года. Композиция несколько видоизменена
Это — одна из двух вещей, выполненных Домогацким в дереве. Дерево как материал оказалось не в русле художественных устремлений скульптора.
Выставки:
XIX — картин МТХ. 1912, М. (№ 95, дерево).

75. Женская фигура с венком. Эскиз для надгробия
Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Выставки:
XIX — картин МТХ. 1912, М. (№ 93, эскиз).

76. Проект надгробия с женской фигурой с венком
Горельеф. Гипс тонированный (фигура и светильник тонированы под бронзу, архитектурное обрамление — под серый гранит)
Уничтожен автором в 30-х годах

77. Ангелы. Эскиз для надгробия
Группа. Гипс тонированный. 0,45
Сохранилась левая часть группы. Правая — уничтожена автором
Собственность семьи скульптора
Выставки:
XIX — картин МТХ. 1912, М. (№ 94, группа, эскиз).
Воспроизведения:
Искры, 1912

78. Ангел
Полуфигура. Гипс тонированный. 0,39
Собственность семьи скульптора
Вариант фигуры одного из ангелов композиции «Ангелы» того же года

1913

79. Портрет пожилого мужчины с бородой
Голова. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
В том же, 1913 году вещь была переведена в дерево с небольшими композиционными изменениями

80. Портрет пожилого мужчины с бородой
Голова. Дерево (липа)
Собственность Художественного фонда РСФСР
Выставки:
XX — картин МТХ. 1913, М. (№ 75, дерево).

81. Портрет старого актера
Бюст. Гипс тонированный. 0,51
В 1977 г. приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства

культуры РСФСР у В. В. Домогацкого, сына скульптора. Название бюста можно считать условным. Моделью для портрета послужил человек, подрабатывающий позированием, лицо которого своей выразительностью заинтересовало скульптора.
В том же году вещь была переведена в камень.

82. Портрет старого актера
Бюст. Мрамор уральский. 0,56
Пермская гос. художественная галерея
Выставки:
42-я передвижная — ТПХВ. 1913—1914, М. (№ 156—158, «Скульптура»); скульптуры В. Н. Домогацкого ... 1935, М. (№ 11, уральск. мрамор).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 60 (под названием «Портрет старика»).

83. Женская фигура (на коленях)
Мрамор итальянский. 0,58
Слева на основании подпись-монограмма: WD
ГТГ. (Пост. в 1945 г. от Московской гос. закупочной комиссии; приобр. у Макарова; ранее в собрании Я. О. Хишина)
Вещь рубилась с гипса, упоминаемого в монографии А. В. Бакушинского (указ. соч., с. 26) и впоследствии, в 20-х годах, уничтоженного автором.
«Женская фигура (на коленях)» изображена в картине А. М. Корина «Портрет Е. Л. Домогацкой» (х., м., 1916—1917, не окончен), находящейся в собрании В. В. Домогацкого, сына скульптора.
Выставки:
42-я передвижная — ТПХВ. 1913—1914, М. (№ 156—158, «Скульптура»); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, мрамор, ГТГ).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 30 (под названием «Сидящая натурщица», ок. 1915 — датировка ошибочна); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 399.

84. Макет надгробного памятника И. Е. Хишиной
Гипс тонированный
Не сохранился

85. Надгробие И. Е. Хишиной
Бронза, гранит
Находилось на Дорогомиловском (еврейском) кладбище. Не сохранилось

86. Е. М. Лаврова. Статуэтка
Фигура в рост. Гипс
Местонахождение неизвестно
Изображена родственница жены скульптора Евгения Максимовна Лаврова (1894—1978). Художница. Окончила Вхутемас в 1929 году.

87. Е. М. Лаврова (с поднятыми руками). Статуэтка
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,60
Собственность Е. Н. Лавровой

88. Женский портрет
Бюст. Гипс
Уничтожен автором в 1938 году

В том же, 1913 году был переведен в мрамор в несколько видоизмененной композиции

89. Женский портрет

Бюст. Мрамор итальянский

Вещь уничтожена автором. (Скульптору очень не нравился этот портрет, и его мучила мысль, что он загубил на него великолепный кусок мрамора. В 1931 году из базы этого бюста он вырубил портрет жены (маска); из остатков разбитой головы скульптором О. А. Домогацкой был вырублен «Портрет сына. Гриша Домогацкий» — ГТГ).

Выставки:

XX — картин МТХ. 1913, М. (№ 74, мрамор).

90. Портрет М. П. Красновой

Бюст. Мрамор уральский

Вещь уничтожена автором

Этой работе в мраморе должен был предшествовать какой-то этюд с натуры. Скульптор никогда не работал в материале без предварительного этюда. Однако он не был сфотографирован, и местонахождение его неизвестно.

Выставки:

42-я передвижная — ТПХВ. 1913—1914, М. (№ 156—158, «Скульптура»).

Воспроизведения:

Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы.

91. Портрет Кати Карцевой

Бюст. Гипс

Местонахождение неизвестно

92. Женская фигура в костюме 40-х годов XIX века с собакой

Группа. Гипс тонированный. 0,32

Собственность семьи скульптора

93. Женская фигура в костюме 40-х годов XIX века, опирающаяся на фигуру льва

Группа. Гипс тонированный

Местонахождение неизвестно

94. Женская фигура в костюме 40-х годов XIX века с собакой

Группа. Гипс

Местонахождение неизвестно

95. Девочка с бантом. Этюд

Бюст. Гипс

Местонахождение неизвестно

96. Портрет Е. Л. Домогацкой

Голова. Гипс тонированный. 0,35

Харьковский художественный музей

Выставки:

произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс. тон.).

97. Распятие

Крест. Гипс тонированный. 0,62×0,37

Сохранился в двух экземплярах; оба — собственность семьи скульптора

98. Распятие

Крест. Гипс тонированный. 0,86×0,45

Внизу слева подпись и дата: В Домогацкий 1913 г

С этого креста, с архитектурной переработкой, был выполнен скульптором эскиз для надгробия Баулина (уничтожен автором).

99. Макет надгробия с распятием, Спасом, двумя ангелами и архитектурным фоном
Барельеф. Гипс
Не сохранился

100. Макет надгробия с изображением Богоматери с младенцем, Спасом и серафимами
Крест. Гипс. 0,71×0,29
Собственность семьи скульптора

101. Кифаред-ассириец
Барельеф. Гипс тонированный. 1,05×0,60
Уничтожен автором
В 1914 г. был переведен в мрамор

102. Голова кифареда
Барельеф. Гипс тонированный. 0,20×0,20
На фоне справа подпись-монограмма: WD
Собственность семьи скульптора

1913 (?)

103. Женская фигура (в платье). Этюд
Фигура в рост (с поднятыми руками). Гипс тонированный. 0,67
На основании подпись: В Домогацкій
Собственность семьи скульптора

До 1914

104. Женский портрет
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

105. Мужской портрет
Голова. Гипс
Местонахождение неизвестно

106. Портрет девочки
Бюст. Гипс подкрашенный
Местонахождение неизвестно

107. Голова фавна
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

108. Мужской портрет
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

109. Портрет бородатого мужчины
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно
По предположению В. В. Домогацкого, изображен психиатр С. С. Корсаков.
Портрет лепился по фотографиям по просьбе бывших пациентов С. С. Корсакова для будущего института его имени.

110. Обнаженный мальчик
Фигура в рост. Гипс тонированный
Не сохранился
Та же композиция использована скульптором для небольшого барельефа-плакетки, сохранившегося в семье скульптора, выполненного из гипса, обогащенного магнезией и красочным порошком. Материальная техника и способ отливки близки декоративному оформлению фасада надврат-

ной церкви Зачатьевского монастыря, что и позволяет отнести исполнение этой вещи к 1910-м годам.

111. Портрет мальчика
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

112. Китаец
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

113. Портрет старика
Барельеф. Гипс тонированный
Справа внизу подпись-монограмма: WD
До 1935 года барельеф находился в мастерской скульптора. В настоящее время его местонахождение неизвестно

114. Обнаженный мужчина (с отбитыми руками). Этюд
Фигура в рост. Гипс
Местонахождение неизвестно

115. Портрет молодой девушки
Бюст. Гипс
Местонахождение неизвестно

116. Женская голова
Гипс
Местонахождение неизвестно

1914

117. Кифаред-ассириец
Барельеф. Мрамор итальянский. 1,05×0,60
Вещь сохранилась в сильно поврежденном состоянии
Собственность семьи скульптора
Выставки:
картин и скульптуры «Художники Москвы — жертвам войны». 1914—1915, М. (№ 122—124. «Скульптура»).

118. Портрет сутулого человека
Бюст. Гипс тонированный
Уничтожен автором до 1935 года

119. Портрет сутулого человека
Барельеф. Гипс
На фоне внизу справа подпись: В. Домогацкий
Местонахождение неизвестно

120. Портрет юноши
Бюст. Гипс тонированный. 0,44
Собственность семьи скульптора
Судя по сохранившимся фотографиям, эта вещь уже в гипсе претерпела ряд композиционных изменений. Тему юношеского портрета в творчестве скульптора можно проследить вплоть до 1926 года, когда она получила свое завершение в «Портрете сына».
Выставки:
картин «Художники — товарищам воинам». 1914, М. (№ 70. скульптура); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 12, тон. гипс, под названием «Голова юноши»); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, гипс тон., под названием «Голова юноши»).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы.

121. Микеланджело
Барельеф. Гипс тонированный. 0,62×0,43

Собственность семьи скульптора
Скульптор считал плохим этот барельеф и впоследствии, в 1917 году, при переводе его в мрамор кардинально его переработал.
Выставки:
картин и скульптуры «Художники Москвы — жервам войны». 1914—1915, М. (№ 122—124. «Скульптура»).

122. Этюд женского тела
Фигура в рост. Гипс
Местонахождение неизвестно
Данная композиция была использована в 1917 году для барельефа-плакетки.
Выставки:
картин и скульптуры «Художники Москвы — жертвам войны». 1914—1915, М. (№ 122—124. «Скульптура»).

123. Женский торс
Воск. 0,56
Собственность семьи скульптора
Вещь в плохой сохранности. В 1919—1920 году, в период топливного кризиса в Москве, воск дал сильные трещины. В 1914 году скульптор лишь осваивал технику литья из воска, к тому времени совершенно утраченную. В составе воска, который он использовал для отлива именно этой вещи, он допустил ошибку, слишком увеличив содержание одного из ингредиентов (caera cornauba), что послужило причиной слишком большой хрупкости этой вещи. Отлив в гипсе был уничтожен автором в 1920-е годы.
В 1916 году этот торс был переведен в алебастр (экземпляр, находившийся в собрании Я. О. Хишина). В 1919 году было выполнено его повторение в алебастре.

1915

124. Оскар Уайльд
Бюст. Мрамор уральский
Вещь уничтожена автором. (Голова была отбита и использовалась скульптором в качестве пособия при обучении его учеников рубке в мраморе. Пробуя на ней рубить, ученики практически и докончили ее уничтожение. Из нижней части бюста в 1917 году была вырублена «Сидящая обнаженная».)
Для работы над этим бюстом скульптор использовал богатый фотоматериал, предоставленный ему одним из поклонников творчества О. Уайльда.
Фотографии выполнены в Лондоне фирмой «Альфред Эллис-Валери».
Выставки:
XXI — картин МТХ. 1915, М. (№ 66).
Воспроизведения:
Искры, 1915, № 14, с. 112; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы.

125. Херувимы
Барельеф. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

126. Ангелы
Барельеф. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

127. Ангелы

Барельеф. Мрамор норвежский
Вещь сохранилась в осколках. Наименее повреждена центральная часть композиции с изображением головы ангела в профиль, моделью которого послужила жена скульптора, Е. Л. Домогацкая.
Фрагмент — собственность семьи скульптора.

128. Два ангела

Группа. Гипс тонированный. 0,42
У основания справа подпись: В Домогацкий
Собственность семьи скульптора
В композиции использованы портретные головы сына скульптора, Володи, в разном возрасте. Вещь создана в имении скульптора в Адамполе (б. Витебская губерния, Полоцкий уезд).

1915—1916

129. Владимир Соловьев

Бюст. Гипс тонированный. 0,8
Гос. литературный музей. Москва (в 1959 из Гос. Дарвиновского музея)
Послужил оригиналом для мрамора, выполненного в то же время. Гипсовый вариант выразительнее мрамора и портретно ближе к модели.
Владимира Соловьева Домогацкий видел лишь в юности. Материалом для портрета послужили семейные фотографии Соловьевых, полученные скульптором от С. М. Соловьева — поэта, переводчика, впоследствии священника.

130. Владимир Соловьев

Бюст. Мрамор уральский. 0,85
Справа внизу подпись-монограмма: WD
ГТГ. (Пост. в 1935 г. с выставки скульптур В. Н. Домогацкого. Произведение было приобретено закупочной комиссией ИЗО Наркомпроса в 1921 году для ГМФ и оставалось на хранении у автора до 1935 г.)
Модель в гипсе находится в Гос. литературном музее. Москва
«Владимир Соловьев — отнюдь не точный портрет, а стилизация под пророка» (см. письмо к М. Н. Райхинштейну).
«Становлюсь на ноги приблизительно с 1916 года (бюсты Рачинского, Шестова, Блюменталь, Соловьева; Микеланджело и др. К этому времени я с большим трудом добился некоторого уменья и камень окончательно показал путь к «настоящей» (как я ее понимаю) скульптуре» (см. «Автобиографию»).
Существенно, что этот большой бюст скульптор рубил сам от начала до конца, не прибегая к помощи мраморщика.
При переводе гипса в камень образ Соловьева претерпел существенные изменения.
В. Никольский писал об этой работе: «В скульптурном отделе [выставки] наиболее значителен бюст Владимира Соловьева работы В. Н. Домогацкого. Скульптор придал Соловьеву облик древнего пророка, жертвуя этому замыслу известной долей чисто портретного сходства, и, в общем, довольно успешно разрешил свою задачу» (Русское слово. М., 1916, 27 апреля. — «Русско-польская выставка»).

Выставки:
картин русских и польских художников, устроенная в пользу пострадавших от войны поляков. 1916, М. (№ 136); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 14, мрамор); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, мрамор, ГТГ).
Воспроизведения:
Выставка произведений В. Н. Домогацкого. Каталог. М., 1957; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 12 и 13; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 12); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 400.

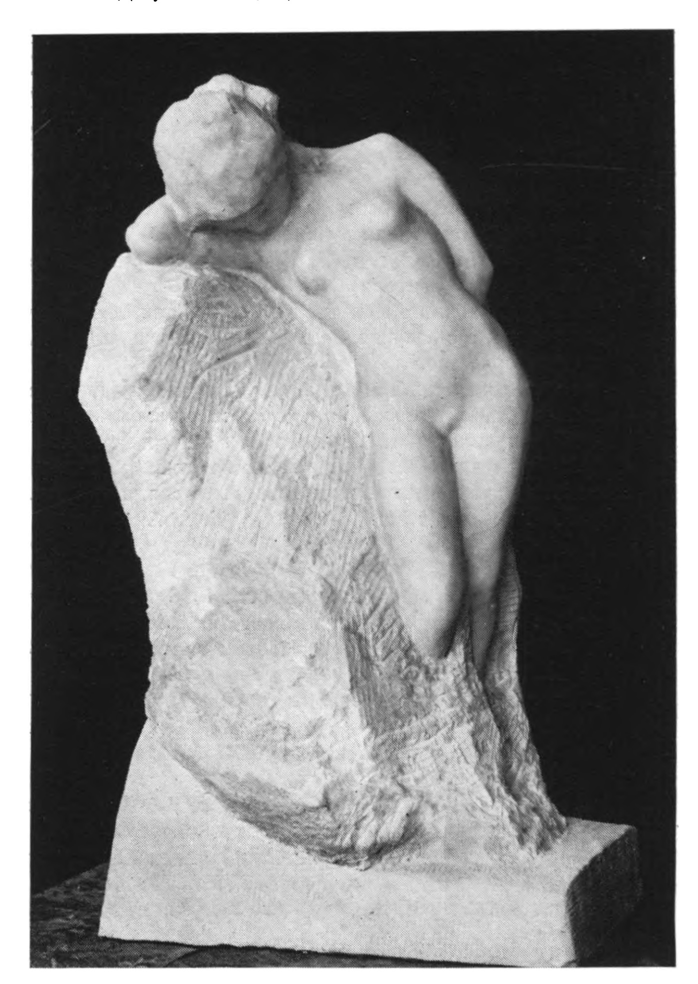
1916

131. Девушка
Фигура в рост. Алебастр. 0,49
Слева на блоке подпись-монограмма: WD
ГТГ. (Пост. в 1967 г. из ВПХК; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора)
Вещь рубилась в алебастре не с гипса, как обычно у Домогацкого, а с засушенной глины — единичный случай в его творчестве.
Моделью послужила натурщица Евдокия Дмитриевна Куликова. Характер этой модели соответствовал пластической направленности скульптора, и он часто работал ее. (Изображение той же модели мы встречаем в творчестве многих других художников и скульпторов, в том числе у В. А. Серова, П. П. Трубецкого, Н. А. Андреева («Дунечка»).
Выставки:
XXII — картин и скульптуры МТХ. 1916, М. (№ 65, камень); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 13, алебастр); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 12, алебастр).
Воспроизведения:
XXII выставка картин и скульптуры Московского товарищества художников. Каталог. М., 1916; Заря, 1916, № 8, с. 11; Искусство, 1935, № 1, с. 63 (под названием «Обнаженная девушка»); Le Journal de Moscou, 1935, 30 mars; Выставка произведений В. Н. Домогацкого. Каталог. М., 1957; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Творчество, 1957, № 9, с. 16. — В ст.: *Томский Н. В.* На выставке Домогацкого; Альбом. М., 1972 (№ 11); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 401.

132. Портрет Мальвины Лазаревны Мюнстер
Бюст. Литой воск
Вещь уничтожена автором

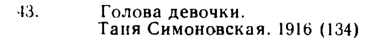
133. Женский торс
Ангидрид. 0,56
Вещь находилась в собрании Я. О. Хишина. Москва. С момента отъезда Хишина за границу, осенью 1918 года, о судьбе торса ничего неизвестно.
Выполнена с этюда в гипсе (и воске) 1914 года. В 1919 году автором было выполнено повторение вещи в том же материале.
Эта вещь была первой скульптурой, купленной у В. Н. Домогацкого с выставки (МТХ. XXII).

42. Девушка. 1916 (131)



Выставки:
XXII — картин и скульптуры МТХ. 1916, М. (№ 64).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 10).

134. Голова девочки. Таня
Бюст. Мрамор итальянский
На срезе справа подпись и дата: В Домогацкий 1916
Рязанский областной художественный музей
Изображена Таня Симоновская, подруга детства и сверстница сына скульптора.



43. Голова девочки.
Таня Симоновская. 1916 (134)

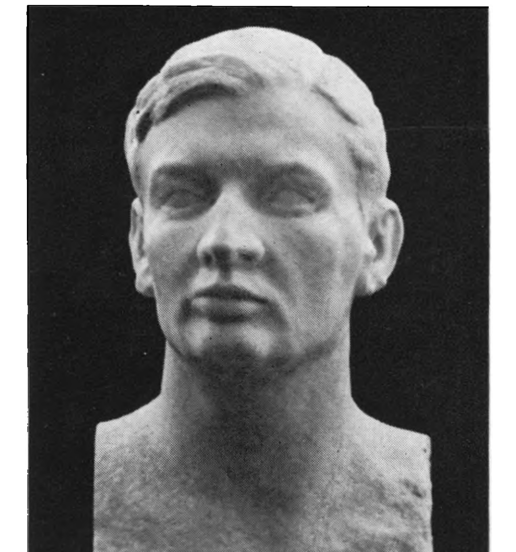


Выставки:
XXII — картин и скульптуры МТХ. 1916, М. (№ 67. Детская голова.); картин, скульптуры и художественной индустрии. 1918, Рязань (№ 330).
Воспроизведения:
Искры, 1916, № 7, с. 54.

135. Голова девочки. Таня
Бюст. Гипс тонированный
Собственность Н. В. Симоновской-Гумилевой. Москва
Эта голова в профиль в дальнейшем была использована скульптором для плакетки под названием «Таня».

136. Портрет графа Рогера Эдуардовича Рачинского
Бюст. Гипс тонированный. 0,59
Слева на срезе подпись и дата: В Домогацкий 1916 г.
Собственность семьи скульптора

44. Портрет Р. Э. Рачинского. 1916 (136)



В том же, 1916 году вещь была переведена в уральский мрамор
Р. Э. Рачинский был ярким представителем высшей космополитической аристократии Европы. Его отец — известный польский коллекционер, в собрании которого (имение Раголина возле Познани) находились ныне всемирно известные произведения Рембрандта, Тициана и др.
По поводу этого портрета скульптор писал: «На нем убедился, как надо в настоящем портрете избегать первого впечатления от модели (на нем построены все портреты Голубкиной). Может, понятно, получиться интересная вещь, но не категория портрета. Соблазн велик, так как легче работать. С углублением в натуру начинается порча и мучение. Только сейчас понемногу справляюсь с этим с помощью предварительной формовки и последующей ра-

боты в мраморе». (Письмо к М. Н. Райхинштейну).
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (вне каталога)

137. Портрет графа Р. Э. Рачинского
Бюст. Мрамор уральский
Спереди справа подпись-монограмма: WD
На срезе слева надпись и дата: Conte Roger Raczynski 1916
Был собственностью гр. Рачинского. После отъезда владельца в 1918 году в самоопределившуюся Польшу местонахождение бюста неизвестно
Этот бюст можно рассматривать как поворотный пункт в решении скульптором портретной задачи. Это одна из немногих вещей В. Н. Домогацкого, ценимых им лично.
Выставки:
картин «Мир искусства». 1916, М. (№ 239, мрамор)
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 9).

138. Портрет М. С. Шибаева
Бюст. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
В том же, 1916 году вещь была переведена в камень
Изображенный, Матвей Сидорович Шибаев, происходил из семьи богатых фабрикантов. В названиях ряда улиц Москвы (района, прилегающего к Малой Пироговской) долгое время сохранялось имя Шибаевых.
Сам Шибаев — художник-любитель. По рисунку и живописи — ученик А. М. Корина; по скульптуре — В. Н. Домогацкого и отчасти А. С. Голубкиной. Его мастерская в Серебряном переулке находилась в непосредственной близости с мастерской В. Н. Домогацкого

139. Портрет М. С. Шибаева
Бюст. Камень тарусский
Вещь уничтожена автором в начале 20-х годов
Выставки:
XXII — картин и скульптуры МТХ. 1916, М. (№ 66).
Воспроизведения:
Искры, 1916, № 7, с. 54.

140. Женская голова
Гипс тонированный. 0,44
Собственность семьи скульптора
В том же году переведена в ангидрид

141. Женская голова
Ангидрид. 0,48
Собственность семьи скульптора
Выставки:
XXII — картин и скульптуры МТХ. 1916, М. (№ 68).

142. Голова девочки
Литой воск
Собственность семьи Т. Г. Тепиной-Цявловской

1916—1917

143. Надгробие Хишина
Саркофаг. Гранит
Рубился по проекту В. Н. Домогацкого в мастерской известного в Москве мраморного заведения Орлова. Уста-

новлен не был. (Должен был быть установлен на могиле Хишиных на Дорогомиловском кладбище.) Долгое время оставался в мастерской Орлова. Дальнейшая судьба его неизвестна. Фотографии с него не существует.

1917

144. Микеланджело

Барельеф. Мрамор эстляндский. 0,57×0,44
Справа внизу подпись-монограмма: WD
На срезе плеча авторская надпись: MICHAEL ANGELUS BUONAROTUS NOBILIS FLORENTINUS
До 1941 года находился в Сталинградском обл. краеведческом музее, куда поступил в 1920 году (приоб. у автора). В настоящее время считается погибшим при эвакуации музея
Проблемой рельефа Домогацкий интересовался издавна. Интерес его увеличился после знакомства с книгой А. Гильдебранда, где он нашел теоретическое обоснование собственных мыслей о рельефе. В течение всей жизни Домогацкий возвращался к работе в барельефе, выдающимся знатоком которого на практике и в теории он был.
Выставки:
XXIII — картин и скульптуры МТХ. 1917, М. (№ 68, мрамор).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы.

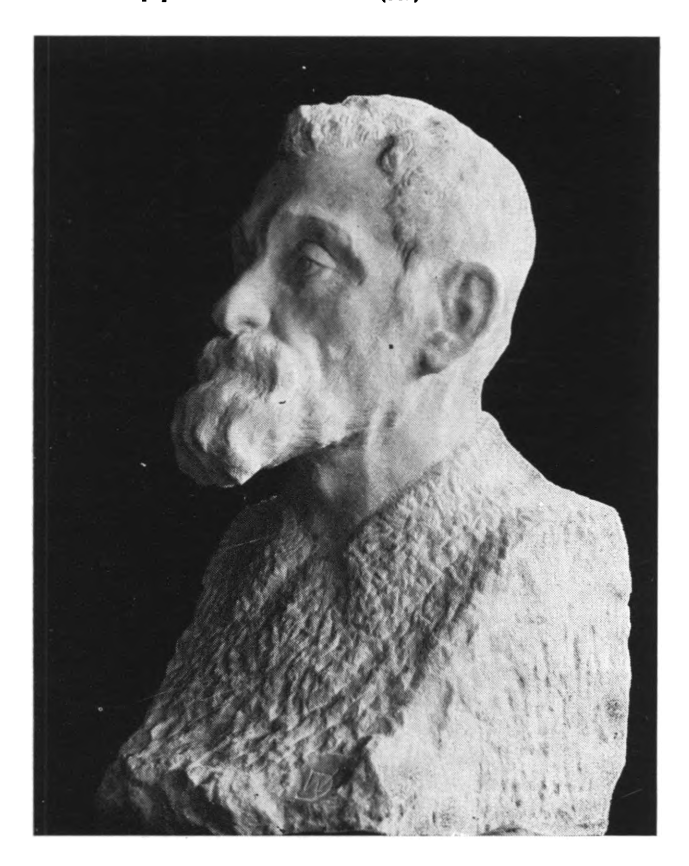
145. Микеланджело

Барельеф. Гипс. 0,57×0,44
Слепок с оригинала в эстляндском мраморе, выполненный автором в 1918—1919 году
ГТГ. (Пост. в 1957 г.; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора, с выставки произведений В. Н. Домогацкого и В. В. Крайнева)
Гипсовые слепки с того же оригинала находятся в частных собраниях. Москва
Сохранившаяся фотография с оригинала дает возможность увидеть огромную разницу между ним и гипсовым слепком. Последний не способен передать всей прелести, которую придавал барельефу его звучный материал; переливающаяся зернистая поверхность камня удивительно сочеталась с твердым графическим рисунком контура и четкой найденностью планов.
В дальнейшем на выставках бытовал именно гипсовый слепок.
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 29, гипс, 1917 г.); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 16, гипс); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипсовый слепок с оригинала того же года).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 65; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 14 и 15; Альбом. М., 1972 (№ 20); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 404.

146. Портрет Льва Шестова

Бюст. Гипс тонированный. 0,53
Спереди справа подпись: В Домогацкий

45. Портрет Льва Шестова. 1917 (147)



Слева внизу подпись-монограмма: WD
Собственность семьи скульптора
«Шестов — работа, с которой у меня соединено много хороших воспоминаний. С натуры работал, кажется, 10 сеансов. Работал как глину, так и камень с величайшим ражем» (Письмо к М. Н. Райхинштейну).
Выставки:
картин, скульптуры и художественной индустрии. 1918, Рязань (№ 331, гипс, собр. Л. Шестова); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипс тон.).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 16).

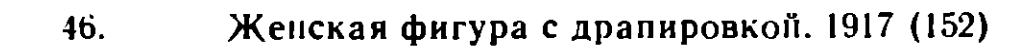
147. Портрет Льва Шестова
Бюст. Мрамор уральский. 0,56
Справа внизу подпись-монограмма: WD

ГТГ. (Приобр. в 1918 г. Советом Государственной Третьяковской галереи у автора)
Портрет рубился самим скульптором без помощи мраморщика. Как считал сам автор, гипс ближе к натуре, тогда как в мраморе образ более обобщен, более значителен.
На этот портрет реагировала пресса, обычно очень сухая в отзывах на скульптурные работы. Сергей Глаголь писал: «Не могу пройти молчанием мраморного бюста Льва Шестова, работы Домогацкого. Художник — слишком большой натуралист, и, отравленный всеми модернистическими исканиями, глаз современного посетителя выставки часто скользит мимо его работы, но на голове Льва Шестова ему не грех остановиться. Художник ярко передал и типичные черты лица, и взыскующего града человека, живущего в этом мыслителе» (Утро России, М., 1918, 3 марта — «Две выставки»). Абрам Эфрос: «Умная скульптура — «бюст Л. Шестова» — у Домогацкого; это, безусловно, лучшая из его работ» (Русские ведомости, М., 1918, 4 марта — «Московское товарищество и Передвижная»).
Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М. (№ 74, мрамор); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 18, мрамор, ГТГ); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, мрамор, ГТГ).
Воспроизведения:
Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 18 и 19; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 17); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 402.

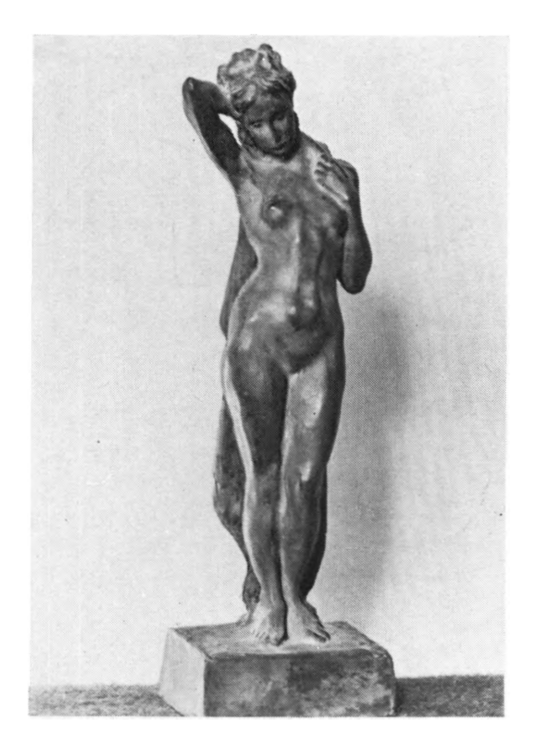
148. Женщина с покрывалом
Фигура в рост. Мрамор итальянский. 0,70
Находилась в собрании поэта М. П. Гальперина. В настоящее время — собственность М. М. Булгаковой
Выставки:
XXIII — картин и скульптуры МТХ. 1917, М. (№ 67. Этюд).

149. Сидящая обнаженная
Фигура сидящая. Гипс тонированный
Находилась в собрании Е. М. Метнер. В настоящее время местонахождение неизвестно
Исполнена по заказу студии Метнер
В том же 1917 году была переведена в камень
Художественная студия Е. М. Метнер занималась продажей предметов прикладного искусства, уникальной мебели, картин и скульптуры небольших размеров. Это предприятие брало на себя также внутреннее оформление богатых особняков. В этой студии работало много художников-декораторов, ювелиров и т. д. С 1916 года сильно увеличился размах предприятия и заметно поднялся его художественный уровень. В это время В. Н. Домогацкий получил от студии весьма привлекательный для него заказ, не ограничивавший его ни в теме, ни в композиции; условием ставился лишь комнатный размер скульптуры.

150. Сидящая обнаженная
Фигура сидящая. Мрамор уральский (вырублена из нижней части уничтоженного бюста Оскара Уайльда)
Спереди слева подпись-монограмма: WD



46. Женская фигура с драпировкой. 1917 (152)



В декабре 1919 года вещь была приобретена Г. В. Гринштейном и впоследствии перепродана им Хармаджеву, нэпману-кондитеру. В настоящее время местонахождение неизвестно

По мнению сына скульптора В. В. Домогацкого, датировка этой вещи, данная автором на обороте фотографии (1917 г.), ошибочна. В. В. Домогацкий считает, что вещь рубилась между 1918 и 1919 годом с одного из отливов в гипсе, находившегося в мастерской скульптора и впоследствии уничтоженного автором.

Выставки:

XVI — картин СРХ. 1922, М. (№ 103, мрамор, под названием «Женская фигура»)

Воспроизведения:

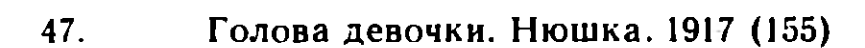
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы («Сидящая». 1919); Альбом. М., 1972 (№ 18).

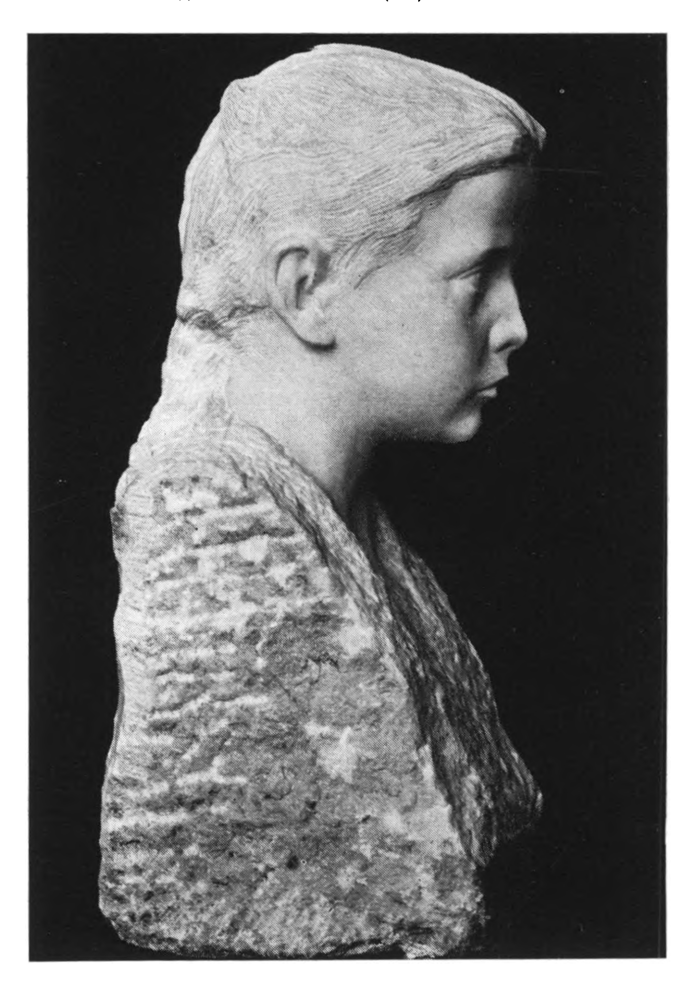
151. Сидящая обнаженная

Фигура сидящая. Гипс тонированный

Находилась у Е. М. Метнер. В настоящее время местонахождение неизвестно

Исполнена по заказу студии Метнер


47. Голова девочки. Нюшка. 1917 (155)



152. Женская фигура с драпировкой

Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,33
Собственность семьи скульптора
Второй отлив в гипсе находился у Е. М. Метнер. В настоящее время его местонахождение неизвестно
Исполнена по заказу студии Метнер
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (вне каталога); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипс тон.).

Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 21).

153. Портрет Г. В. Гринштейна
Бюст. Гипс тонированный. 0,51
Спереди слева подпись-монограмма: WD
Львовская картинная галерея.
Г. В. Гринштейн до революции занимался коммерческой деятельностью. Став пайщиком художественной студии Метнер, заинтересовался искусством и после революции занялся покупкой и перепродажей художественных произведений. Сохранился живописный портрет Г. В. Гринштейна работы Н. П. Ульянова.

154. Голова девочки (Нюшка)
Бюст. Гипс тонированный. 0,48
Спереди у основания подпись и дата: В. Домогацкий. 1917
Справа на срезе надпись: Адамполь
ГРМ. (Пост. в 1958 г., приобр. с выставки 1957 года у В. В. Домогацкого, сына скульптора)
Вещь работалась летом в имении скульптора Адамполь. Моделью послужила крестьянская девочка.
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипс тон.).

155. Голова девочки. (Нюшка)
Бюст. Мрамор уральский. 0,55
Слева внизу подпись и дата: WDomogatzky. 1918 (буквы W и D переплетены, как в монограмме)
ГТГ. (Пост. в 1921 г. от ИЗО Наркомпроса)
Первоначальный экземпляр в гипсе находится в ГРМ
Вещь вырублена автором без помощи мраморщика
«Подпись — полная фамилия французскими буквами на слишком видном месте — вовсе не означает моих к ней симпатий. Сначала стояла моя обычная монограмма, потом продолженная для упражнения в полной подписи на камне, что до сих пор не могу сделать хорошо... Особенного ража при работе этюда и камня не было. Больше — желание приведения формы к одному знаменателю. Избавление от расхлябанности... Гипс ближе к модели и жизненнее» (Письмо к М. Н. Райхинштейну).
Выставки:
картин «Мир искусства». 1917, М. (№ 300); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 15, мрамор, ГТГ); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 62; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., с. 15; *Парамонов А. В.* Указ соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 19); Каталог ГТГ. М., 1977, с. 403.

В 1917 году скульптором была выполнена серия барельефов-миниатюр (плакеток) для перевода в стекло по заказу стекольного завода А. А. Беляева (ранее завод Келлер в местечке Запрудня по Савеловской ж. д.).

Последующим переводом этих барельефов в стекло руководил инженер И. И. Китайгородский. Технические возможности, а также условия военного времени не дали сделать хорошие и качественные отливки, так что в производство плакетки не пошли.

Целиком вся серия, отлитая из воска, — собственность семьи скульптора. Повторения отдельных барельефов в бронзе и стекле находятся у наследников И. И. Китай-городского.

156. Таня

Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,11×0,11
Существует в ряде отливов разного размера, полученных в результате механической усадки воска и последующего снятия форм и отливов с них. Некоторые из отливов были подарены автором частным лицам. В барельефе использован профиль бюста Тани Симоновской (мрамор, 1916).
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 17. «Миниатюры из воска»); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, плакетка для стекла).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 13).

157. Голова фавна в виноградных листьях

Барельеф. Цветной воск. 0,10×0,10
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 17. «Миниатюры из воска»).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 13).

158. Женская головка в капоре

Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,11×0,11
Реставрирован О. А. Домогацкой
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 14).

159. Голова собаки. Колли

Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,10×0,10
Существует в ряде отливов разных размеров, полученных в результате механической усадки воска и последующего снятия форм и отливов с них.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 17. «Миниатюры из воска»).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 14).

160. Танец

Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,16×0,16
Уменьшенное повторение большого барельефа (гипс), выполненного в том же году и уничтоженного автором

161. Женская голова в шлеме

Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,12×0,12
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 17. «Миниатюры из воска»); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (вне каталога).

162. Женская голова

Барельеф. Цветной воск. 0,11×0,11
Использован профиль бюста Гатовой, актрисы театра «Летучая мышь», выполненного в том же году и уничтоженного автором

163. Голова мальчика

Барельеф. Воск. 0,11×0,11

164. Обнаженная с драпировкой
Барельеф. Белый воск на черном воске. 0,12×0,12
Уменьшенное повторение в барельефе композиции «Этюда женского тела» 1914 года (гипс)

165. Флакон для духов
Эскиз. Воск. 0,13
На лицевой стороне — барельеф «Танец»; пробка выполнена в виде скарабея
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 15).

166. Скарабей
Эскиз. Воск. 0,4
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 15).

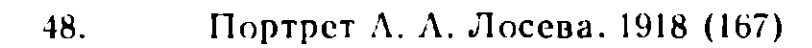
1918

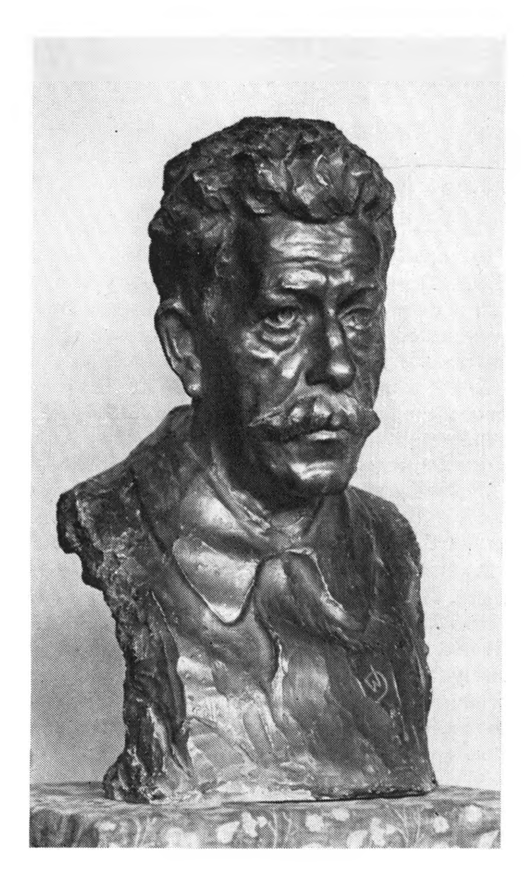
167. Портрет доктора А. А. Лосева
Бюст. Гипс тонированный. 0,53
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Куйбышевский городской художественный музей
Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М., (№ 76, гипс); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипс тон.);
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы; Искусство, 1957, № 6, с. 47. — В ст.: *Шмидт И. М.* Выставка произведений скульптора В. Н. Домогацкого; Альбом. М., 1972 (№ 22).

168. Портрет М. М. Блюменталь-Тамариной
Бюст. Литой воск. 0,54
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Вещь сильно повреждена во время войны, в бомбежку 1941—1942 года. Экземпляр бюста с укороченной базой (гипс тон.) принадлежал семье М. М. Блюменталь-Тамариной. В настоящее время его местонахождение неизвестно
Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М. (№ 75); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 19).
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., между с. 16 и 17; Искусство, 1935, № 1, с. 67; Искусство, 1939, № 3, с. 136. — В ст.: *Терновец Б. Н.* Памяти Владимира Николаевича Домогацкого; *Парамонов А. В.* Указ соч., таблицы (под названием «Портрет народной артистки республики М. М. Блюменталь-Тамариной»); Альбом. М., 1972 (№ 23).

169. Обнаженная. («Ноктюрн»)
Горельеф. Мрамор итальянский. 0,75
В 1977 г. вещь была приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого, сына скульптора
Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М. (№ 77. Nocturne. Мрамор); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, под названием «Женское тело»).

170. Адам Мицкевич
Барельеф. Гипс тонированный. 0,38×0,32


48. Портрет А. А. Лосева. 1918 (167)



В 1977 г. вещь была приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого
В том же 1918 году был переведен в эстляндский мрамор
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13).
Воспроизведения:
Творчество, 1957, № 9, с. 16. — В ст.: *Томский Н. В.* На выставке Домогацкого.

171. Адам Мицкевич

Барельеф. Мрамор эстляндский. 0,39×0,37
Рязанский обл. художественный музей
(В одной из деловых записных книжек скульптора за 1918 год значится: «За барельеф «Мицкевич» от Рязанского народного музея — 225 руб.»)

Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М. (№ 78, Барельеф. Эст. мрамор); картин, скульптуры и художественной индустрии. 1918, Рязань (№ 332, барельеф).

172. Няня

Бюст. Гипс тонированный. 0,41
Существует в двух вариантах
Первый вариант находится в Казахской гос. художественной галерее им. Т. Г. Шевченко. Алма-Ата
Окончательный вариант — в Кировском обл. художественном музее им. А. М. Горького
Изображена Улита Петровна Бочкова, няня сына скульптора Володи
В этом портрете скульптором впервые был применен способ формовки с сохранением глиняной модели и последующими доработками по этой модели.
Выставки:
XXIV — картин и скульптуры МТХ. 1918, М. (вне каталога); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 21, гипс тон. Дублет. Собств. Кировского (вятского) музея); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы (под названием «Няня. (Портрет У. П. Бочковой)», гипс тон.); Альбом. М., 1972 (№ 25).

173. Франц Лист

Барельеф. Мрамор итальянский
Собственность скульптора Н. Б. Никогосяна. Москва
Барельеф был приобретен у автора Г. В. Гринштейном. Перепродан им ученикам пианиста К. Н. Игумнова. Находился в собрании К. Н. Игумнова. После его смерти перешел в собственность Института им. Гнесиных. Впоследствии был подарен Е. Ф. Гнесиной скульптору Никогосяну.

1919

174. Байрон

Статуя. Гипс тонированный. 2,85
Выполнена по плану ленинской монументальной пропаганды
ГРМ. (Пост. в 1954 г.)
Установку статуи автор предполагал в полузакрытом помещении типа ротонды. Статуя установлена не была. До 1925 года она находилась в мастерской скульптора. С 1925 по 1946 год стояла в фойе Малого театра. В связи с перестройкой Малого театра статуя была обречена на уничтожение. Благодаря вмешательству К. Ф. Юона, бывшего в то время главным художником Малого театра, статуя Байрона в сильно поврежденном состоянии была отдана сыну скульптора В. В. Домогацкому. Реставрация статуи была произведена О. А. и В. В. Домогацкими. В 1954 году была передана Гос. Русскому музею.
А. А. Федоров-Давыдов писал о «Байроне»: «Байрон» Домогацкого полон подлинной монументальности и героизма, истинного, а не ходульного» (Печать и революция, 1925, кн. 3, с. 136. — В ст.: Художественная жизнь Москвы.).
Б. Н. Терновец: «Наряду со спешными, непродуманными,

эскизными работами товарищей, памятник Байрону Домогацкого выделялся своей законченностью, слаженностью» (Творчество В. Н. Домогацкого. — Искусство, 1935, № 1, с. 69.).
Выставки:
VII — картин и скульптуры АХРР «Революция, быт и труд». 1925, М. (№ 70).
Воспроизведения:
VII выставка картин и скульптуры «Революция, быт и труд». Каталог. М., 1925; Печать и революция, 1925, кн. 3, с. 136. — В ст.: *Федоров-Давыдов А. А.* Художественная жизнь Москвы; *Сретен Стоянович.* Импресије из Русије. Београд, 1928, с. 8; Искусство, 1933, № 3, с. 159. — В ст.: *Терновец Б. Н.* XV лет советской скульптуры; Искусство, 1935, № 1, с. 68; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 22 и 23; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 26).

175. Обнаженная с драпировкой
Фигура в рост на кубическом основании. Мрамор итальянский. 0,60
До Великой Отечественной войны находилась в Смоленском обл. музее изобразительных и прикладных искусств. В настоящее время местонахождение неизвестно
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., с. 21.

176. Женский торс
Ангидрид
Вещь была приобретена Отделом провинциальных музеев для Алтайского краевого музея изобразительных и прикладных искусств в г. Барнауле. В 1936 году при составлении Ю. Д. Соколовым списка работ скульптора, находящихся в музеях (для монографии А. В. Бакушинского), она не была обнаружена в указанном музее. В настоящее время ее местонахождение неизвестно.
Торс является повторением «Женского торса» 1916 года (ангидрид) из собрания Я. О. Хишина, отличаясь от него лишь укороченной базой.

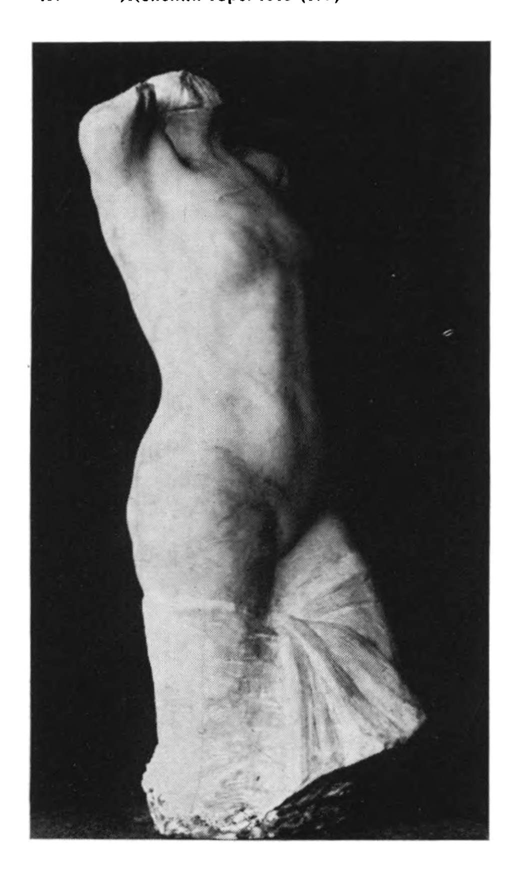
177. Женский торс
Ангидрид. 0,46
Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького
Вещь выполнена по этюду, сработанному до 1917 года. Отливы этого торса в гипсе и литом воске — собственность семьи скульптора. Один из них в 1981 г. приобр. в Архангельский музей изобразительных искусств.

Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13).
Воспроизведения:
Искусство, 1939, № 3, с. 138. — В ст.: *Терновец Б. Н.* Памяти Владимира Николаевича Домогацкого; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 41; Альбом. М., 1972 (№ 27).

1920

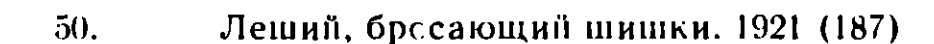
178. Декарт
Полуфигура. Гипс тонированный. 0,92
Вещь выполнена по заказу Физического кабинета Московского Политехнического музея, где и находилась до конца

49. Женский торс. 1919 (177)



30-х годов. Заказ был массовый и как бы продолжал собой план монументальной пропаганды. Выполнялся он силами большинства московских скульпторов. В конце 30-х годов бюст был уничтожен вместе со всей скульптурой, находившейся в Физическом кабинете.
Вариант бюста существует в трех отливах. Первый находится в Гос. Дарвиновском музее (Москва). Второй — в Институте физиологии (Москва). Третий — в 1977 г. приобр. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого.

Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 22, гипс, собств. Дарвиновского музея); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13, гипс тон. Из собрания Гос. Дарвиновского музея).


50. Леший, бросающий шишки. 1921 (187)



Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 28).

Эскизы статуй для стадиона на Воробьевых горах
Выполнены по массовому заказу Всеобуча.
В выполнении заказа принимало участие большинство московских скульпторов. Стадион и статуи осуществлены не были.
В. Н. Домогацким было выполнено три эскиза статуй. Местонахождение их в настоящее время неизвестно.

179. Толкатель ядра
Фигура. Гипс

180. Копьеметатель
Фигура. Гипс

181. Дискобол
Фигура. Гипс

182. Кифаред
Бюст (с руками и кифарой). Гипс
Впоследствии автор оставил от бюста лишь голову. В 1938 году уничтожил и ее

183. Портрет Василия Дмитриевича Милиоти
Бюст. Гипс тонированный
Спереди внизу подпись-монограмма: WD
Принадлежал В. Д. Милиоти. В настоящее время местонахождение неизвестно

184. Портрет Игоря Кислякова
Бюст. Гипс тонированный
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Собственность И. П. Кислякова. Москва

1921

185. Портрет Игоря Кислякова
Бюст. Мрамор итальянский. 0,5
На срезе справа подпись-монограмма: WD
Собственность наследников И. И. Китайгородского
Выставки:
XVI — картин СРХ. 1922, М. (№ 102. Голова мальчика. Мрамор).

186. Портрет Алика Нитте
Голова. Гипс тонированный. 0,42
Собственность семьи скульптора; бронза: 0,30. Архангельский музей изобразительных искусств (приобр. в 1981 г. у В. В. Домогацкого).
Изображен Лев Евстафьевич Нитте, сын сводного брата скульптора.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 25, под названием «Голова юноши»).

187. Леший, бросающий шишки
Эскиз. Гипс тонированный: 0,41; бронза, гранит: 0,41, в. п. 0,05
Оба экземпляра — собственность семьи скульптора
«Леший, бросающий шишки» — эскиз, очень дорогой моему сердцу по воспоминаниям. Это была моя первая работа после голодного года, который довел меня до полной анемии мозга. Остальные работы на аналогичные темы скверные» (Письмо к М. Н. Райхинштейну).
Выставки:
XVI — картин СРХ. 1922, М. (№ 104. Леший. Эскиз); XIV международная — искусства. 1924, Венеция (№ 179. Fauno, gesso); Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 32. Леший); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 27); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 45; Альбом. М., 1972 (№ 29).

188. Леший чешет пятку
Эскиз. Гипс тонированный. 0,52
Собственность Г. М. Пиотрковской. Москва
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).

189. Пан
Бюст. Гипс тонированный. 0,62
Собственность семьи скульптора

190. Пан

Бюст. Мрамор итальянский. 0,65
На правом плече подпись и дата: В Домогацкий 1922
ГТГ. (Приобр. с персональной выставки 1935 года у автора)
Выставки:
XVI — картин СРХ. 1922, М. (№ 101); XIV международная — искусства. 1924, Венеция (№ 178. Fauno, marmo); Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 34); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 27); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 30).

191. Фавн

Голова. Гипс тонированный. 0,31
На срезе плеча справа подпись и дата: ВД 21
Собственность семьи скульптора

192. Обнаженная с драпировкой

Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,51
Справа по срезу подпись и дата: В Домогацкий VIII 21 г
Собственность семьи скульптора

1922

193. Сидящий мальчик. Этюд

Фигура сидящая. Гипс тонированный. 0,34
Собственность семьи скульптора
По этому этюду работался «Молодой леший (на пне)» того же года.

194. Молодой леший (на пне)

Фигура сидящая. Гипс тонированный. 0,38
Собственность семьи скульптора
Выставки:
XXV — МТХ. 1922, М. (№ 29. Эскиз. Патинированный гипс).

195. Спящий фавн

Эскиз. Гипс
Местонахождение неизвестно
Выставки:
XXV — МТХ. 1922, М. (№ 30. Эскиз).

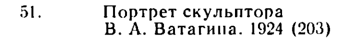
196. Лев Толстой

Барельеф. Гипс тонированный
Уничтожен автором
Этому барельефу предшествовала небольшая плакетка (гипс тонированный, собств. семьи скульптора). Она была переведена мраморщиком в мрамор в нескольких экземплярах, которые находятся в частных руках.
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 30).

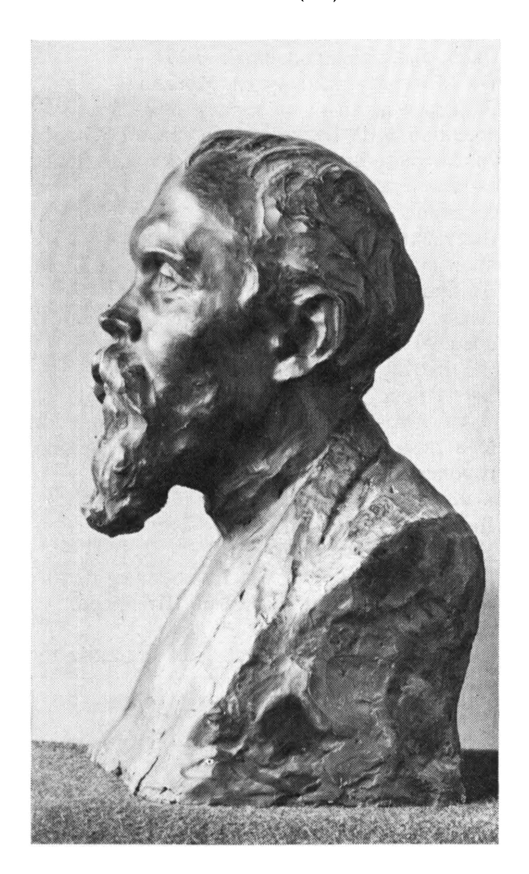
1923

197. Кошка

Ангидрид. 0,10
Собственность семьи скульптора
«Кошка» задумана скульптором как пресс-папье. Наличие



51. Портрет скульптора
В. А. Ватагина. 1924 (203)



в творчестве мастера работ, небольших по величине, не случайно. Он имел несомненный интерес к малой скульптуре, которая могла сопутствовать человеку в быту, и понимал ее особые законы. Законы эти диктуются условиями быта, которые требуют, чтобы такая скульптура была выполнена в устойчивом материале, рассчитана на самые различные условия освещения, непривычные ракурсы и т. д. и, кроме того, обладала бы той внутренней интимностью, которая связала бы ее с жизнью людей. К скульптуре малых форм В. Н. Домогацкий обращался в разные периоды своего творчества.

Выставки:

Весенняя — СРХ. 1923, М. (№ 103. Этюд); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 26); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).

Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 32).

198. Фавн и нимфа
Группа. Гипс тонированный
Находилась в собрании А. А. Сидорова
Выставки:
Весенняя — СРХ. 1923, М. (№ 102. Группа. Эскиз)

199. Портрет В. Г. Белинского
Бюст. Гипс тонированный. 0,65
Гос. литературный музей. Москва
Работа исполнена по заказу юбилейного комитета по чествованию В. Г. Белинского в связи с 75-летием со дня смерти. Впервые выставлялась на эстраде Большого зала Московской консерватории во время торжественного заседания.
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).
Воспроизведения:
Венок Белинскому. Сборник под редакцией Н. К. Пиксанова. М., 1924, на фронтисписе.

200. Портрет И. Китайгородского
Бюст. Гипс тонированный, бронза. 0,51
Справа по срезу подпись-монограмма и дата: WD 24
Оба экземпляра — собственность наследников И. И. Китайгородского

201. Мужской портрет
Бюст. Засушенная глина
Уничтожен автором
В работе над образом использованы фотографические портреты доктора Рудольфа Штейнера.
Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 369).

202. Проект памятника А. Н. Островскому
Гипс тонированный
Вещь уничтожена автором
Выполнен на конкурс памятника писателю перед зданием Малого театра

1923—1924

203. Портрет скульптора В. А. Ватагина
Бюст. Гипс тонированный. 0,51
На плече слева подпись и дата: В Домогацкий 1923
ГТГ. (Приобр. с персональной выставки 1935)
В 1960 году по заказу ГТГ с данного оригинала был выполнен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: отл. В. Лукьянов 1960 г.).
«Портрет Ватагина — одновременно работали друг с друга. Очень было занятно, так как у Василия Алексеевича диаметрально другой подход к работе, чем у меня. Бюст вышел очень похожий и мне нравится» (Письмо к М. Н. Райхинштейну).
Выставки:
XIV международная — искусства. 1924, Венеция (№ 177); картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 367); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935,

М. (№ 28); лучших произведений советских художников. 1941, М.; произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14, гипс тон.).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 71; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 28 и 29; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы (гипс тон.); Альбом. М., 1972 (№ 33, бронза).

1924

204. Женский торс
Гипс тонированный. 0,82
Собственность семьи скульптора
После формовки торса глина была сохранена, высушена и проработана автором стекой, что создает впечатление твердого материала (метод, заимствованный автором у скульптора В. А. Ватагина). С этой последней проработанной глины в 1957 году был сделан отлив в гипсе. Глина и гипс — также собственность семьи скульптора.
Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 371. Торс. Глина); Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 28); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 35, тон. гипс, 1925 — датировка ошибочна); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14, гипс).

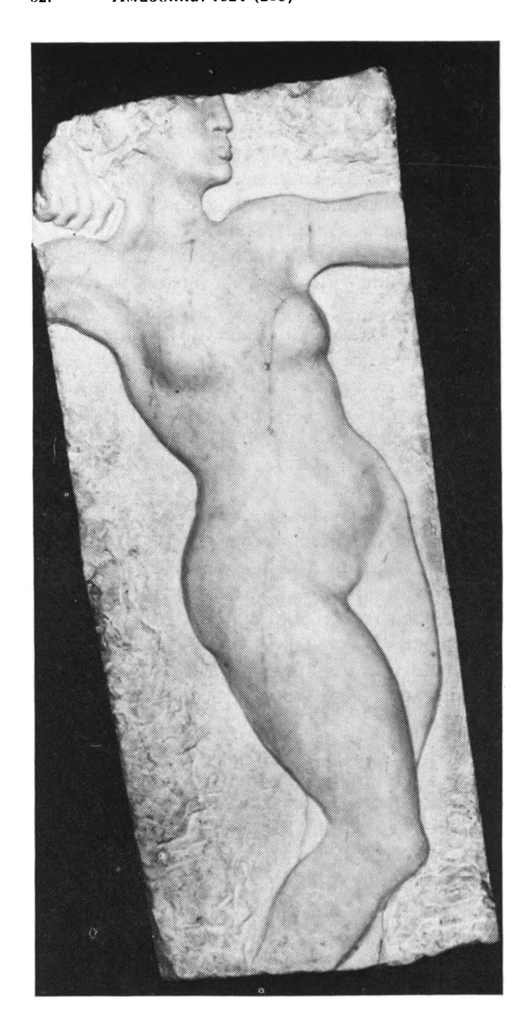
205. Женский торс
Гипс тонированный. 0,32
Собственность семьи скульптора
Впоследствии был переведен в мрамор
В 1947 году с данного экземпляра В. В. Домогацким, сыном скульптора, было сделано три восковых отлива. Все — собственность семьи. После формовки гипсового экземпляра глина была сохранена, высушена и проработана автором стекой. В результате возникло новое произведение (см. след.).

206. Женский торс
Засушенная глина. 0,39
Собственность семьи скульптора
В 1974 году с данного экземпляра В. В. Домогацким, сыном скульптора, было сделано два отлива в воске. Оба — собственность семьи

207. Амазонка
Барельеф. Гипс. 0,71×0,31
Собственность семьи скульптора
Вещь переведена в мрамор в том же году. В мраморе сильно видоизменена.

208. Амазонка
Барельеф. Мрамор каррарский. 0,72×0,30
Внизу слева подпись-монограмма: WD
Собственность семьи скульптора
Античная тема послужила здесь лишь внешним предлогом для передачи красоты и благородства обнаженного тела и дала возможность скульптору так развернуть композицию на плоскости, что все ритмы движения тела и ритмы плоскостей рельефа вместе создают удивительную по богатству гармонию.

52. Амазонка. 1924 (208)



Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 373); Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 27); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 29); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14, ит. мрамор).
Воспроизведения:
Творчество, 1935, № 1 (без пагинации). — В ст.: *Гжатский Н.* В. Домогацкий. Тридцать лет творческой работы;

Бакушинский А. В. Указ. соч., между с. 26 и 27; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 46; Альбом. М., 1972 (№ 34).

209. Портрет Владимира Дмитриевича Блаватского
Бюст. Гипс тонированный
Собственность семьи В. Д. Блаватского. Москва
С В. Д. Блаватским скульптора связывала многолетняя совместная деятельность в области искусствознания. (В. Д. Блаватский был секретарем Скульптурной секции ГАХН; В. Н. Домогацкий — ее председателем.)
Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 374).

210. Портрет профессора А. Ф. Котс
Бюст. Гипс тонированный
Собственность сына А. Ф. Котс. Москва
А. Ф. Котс — основатель Гос. Дарвиновского музея в Москве.

211. Портрет профессора Н. Н. Ладыгиной-Котс
Бюст. Гипс тонированный
Собственность сына А. Ф. Котс. Москва
Существует второй вариант портрета, вылепленный скульптором вслед за первым после того, как он ближе познакомился с моделью и увидел несколько иначе ее образ. Второй вариант — также собственность сына А. Ф. Котс.

212. Портрет Н. А. Семашко
Бюст. Гипс тонированный
На срезе справа подпись-монограмма: WD
Центральный музей Революции СССР
Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 370); «Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 81); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 30).
Воспроизведения:
Красная Нива, 1925, № 21, с. 485; Искусство, 1935, № 1, с. 70; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 49.

213. Коряга
Фигура сидящая. Гипс тонированный. 0,90
Уничтожена автором ок. 1936 года (из соображений борьбы за освобождение жизненного пространства в мастерской). Вещь, по-видимому, нравилась скульптору, так как перед ее уничтожением он выполнил ее несколько видоизмененное, сильно уменьшенное повторение: гипс тонированный, 0,17; спереди справа подпись-монограмма: WD; собственность семьи скульптора.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (вне каталога).
Воспроизведения:
Творчество, 1935, № 1 (без пагинации; уничтоженный вариант). — В ст.: *Гжатский Н.* В. Домогацкий. Тридцать лет творческой работы.

214. Обнаженная на коленях
Гипс
Хабаровский художественный музей

1924—1925

215. Портрет профессора А. Ф. Котс

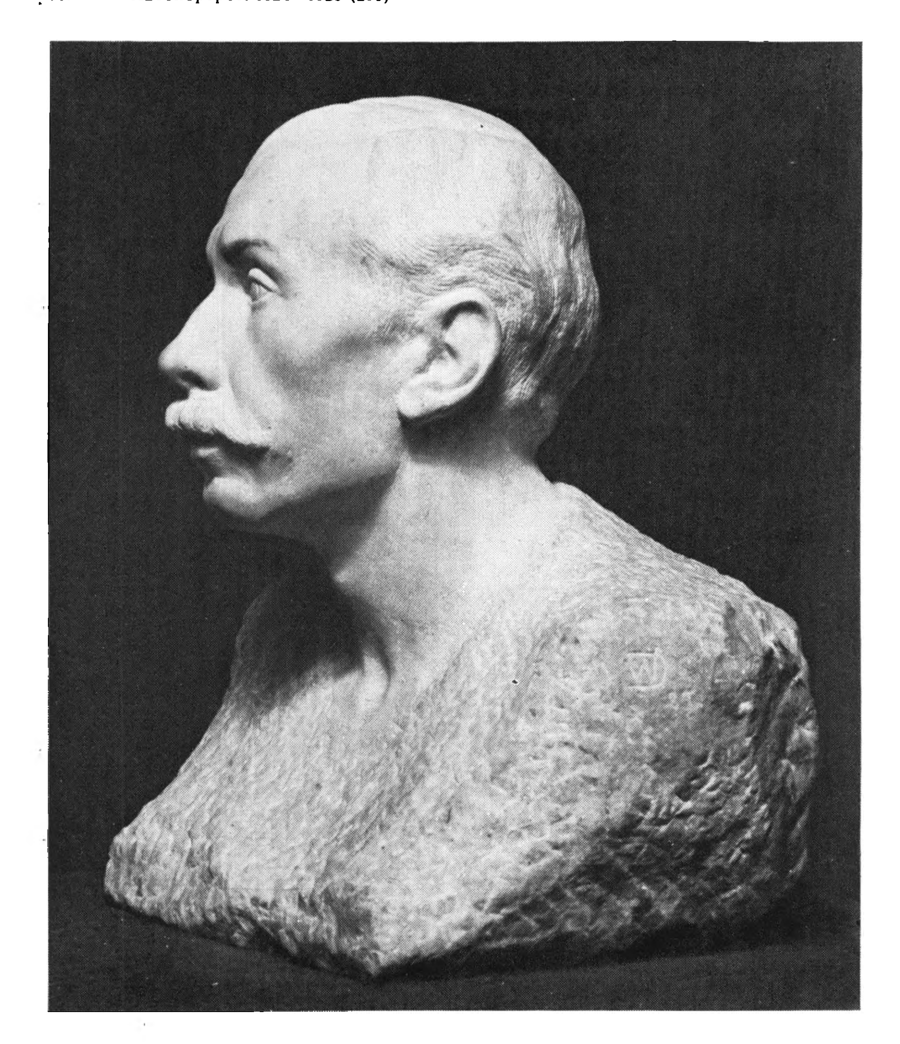
Бюст. Мрамор норвежский. 0,50
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Собственность сына А. Ф. Котс. Москва
Выставки:
картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1925, М. (№ 368); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 31); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 14).
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., между с. 30 и 31; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 35).

216. Автопортрет
Бюст. Гипс тонированный. 0,54
На плече слева подпись и дата: В. Домогацкий 24 г
ГТГ. (Пост. в 1940 г.)
В 1960 году, по заказу ГТГ, с данного оригинала был выполнен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: Отл. В. Лукьянов 1960 г.).
Бюст всегда казался автору недостаточно похожим. Можно догадаться сейчас, что смущало скульптора в «Автопортрете». Определяющей чертой портретных работ Домогацкого следует считать его глубокий интерес к внутреннему миру изображаемого лица. В процессе работы над портретом, которая становится все более длительной, скульптор успевает сжиться со своей моделью, наделить ее рядом черт, присущих его собственному духовному «я». Во всех его работах есть поэтому элемент автопортретирования. Работая над автопортретом, скульптор, может быть, слишком объективно подошел к модели. Та «личная заинтересованность», которая так ощутимо дает себя знать в других работах, здесь спрятана за желание быть до конца объективным в отношении к самому себе. Поэтому этот, с формальной точки зрения, прекрасно выполненный бюст стоит несколько особняком в творчестве скульптора.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 34); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 13).
Воспроизведения:
Искусство, 1957, № 6, с. 47. — В ст.: *Шмидт И. М.* Выставка произведений скульптора В. Н. Домогацкого.

1925

217. Портрет С. Н. Донского
Бюст. Гипс тонированный. 0,48
В 1977 году приобретен Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого
Существует второй вариант портрета: в засушенной и проработанной после формовки первого экземпляра глине (0,39) — собственность семьи скульптора
Портрет выполнен по заказу АХРР для тематической выставки «Жизнь и быт народов СССР» (С. Н. Донской — полпред Якутской автономной республики)
Выставки:
VIII — АХРР «Жизнь и быт народов СССР». 1926, М.

53. Автопортрет. 1924—1925 (216)



(№ 1643); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 33).

218. Портрет О. К. Асаханова
Бюст. Гипс тонированный
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
Портрет выполнен по заказу АХРР для тематической выставки «Жизнь и быт народов СССР» (О. К. Асаханов — полпред Чеченской области)

Выставки:
VIII — АХРР «Жизнь и быт народов СССР», 1926. М. (№ 6141); скульптуры В. Н. Домогацкого .. 1935, М. (№ 32).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 36).

219. Портрет профессора А. И. Анисимова
Бюст. Гипс тонированный. 0,50
Гос. художественный музей БССР. Минск
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 25); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 37).

220. Портрет В. И. Ленина
Бюст. Гипс тонированный. 0,56
На срезе плеча справа подпись-монограмма и дата: WD 1925 г.
Собственность семьи скульптора
При работе над этим бюстом скульптор пользовался не только богатым фотоматериалом, имевшимся у него, но и личными впечатлениями. В период между 1920—1922 годом В. Н. Домогацкий несколько раз видел В. И. Ленина с близкого расстояния (на церемониях закладки памятников). При жизни В. И. Ленина скульптор не лепил его. Работал бюст к первой годовщине после его смерти. К этому времени в скульптуре уже выработался несколько канонизированный образ Ленина, от которого портрет Домогацкого сильно отличался. По совету близких друзей и в частности профессора А. В. Бакушинского, считавшего, что портрет этот не будет признан похожим, он не экспонировался на выставках, хотя в чисто скульптурном отношении эта вещь несомненно является одной из лучших портретных работ скульптора. (Портрет В. И. Ленина обозначен в «Каталоге выставки произведений В. Н. Домогацкого» (М., 1957, с. 14), но на выставке не был).

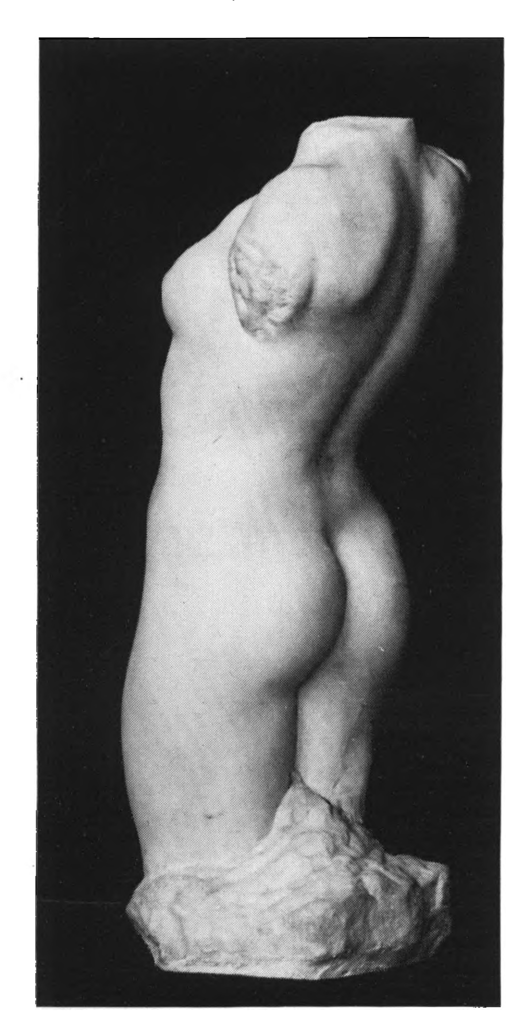
1925—1926

221. Автопортрет
Бюст. Мрамор уральский. 0,53
На плече справа подпись-монограмма и дата: WD 25
ГРМ. (Пост. в 1927 г. из Центрального хранилища ГМФ)
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 24); Юбилейная — «Художники РСФСР за 15 лет». 1932, Л. (№ 16).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 54; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 38).

1926

222. Женский торс
Мрамор итальянский. 0,33
ГТГ. (Из собрания Г. Г. Шпета. Москва. Приобр. в 1981 г.).

54. Женский торс. 1926 (222)



Выставки:
II — скульптуры ОРС. 1927, М. (№ 32); «Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 84; дата 1931 ошибочна); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 38); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 72; Творчество, 1935, № 1 (без пагинации); *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 42).

223. М. А. Бакунин

Бюст. Гипс тонированный
Центральный музей Революции СССР
Выставки:
Гос. художественная — современной скульптуры. 1926, М. (№ 26).
Воспроизведения:
Печать и революция, 1926, кн. 4, с. 103. — В ст.: *Федоров-Давыдов А. А.* По выставкам; Экран, 1926, № 17, с. 14; Красная Нива, 1926, № 26, с. 1.

224. Портрет сына

Голова
Существует в двух вариантах.
I вариант — в рубашке с отложным воротничком. Гипс тонированный. 0,36
Сзади по срезу подпись и дата: В. Домогацкий VII/26г
Собственность семьи скульптора
Бронзовый отлив с этого экземпляра — собственность Художественного фонда
Этот вариант является натурным этюдом, сработанным в течение 7—10 сеансов.
Изображен Владимир Владимирович Домогацкий.
Скульптор в совершенстве владел искусством формовки, поэтому, как уже указывалось выше, он часто использовал метод повторной формовки с проработанной заново глины. Начиная с «Портрета сына» такая практика как бы узаконивается в творчестве скульптора и применяется им значительно чаще. Применение метода повторной формовки лишало художника скованности в работе. Скульптор, всегда стремившийся перейти от непосредственной натурной работы к более тщательной штудировке модели, при обязательном сохранении свежести формы и поверхности, сумел достичь этого во втором варианте «Портрета сына».

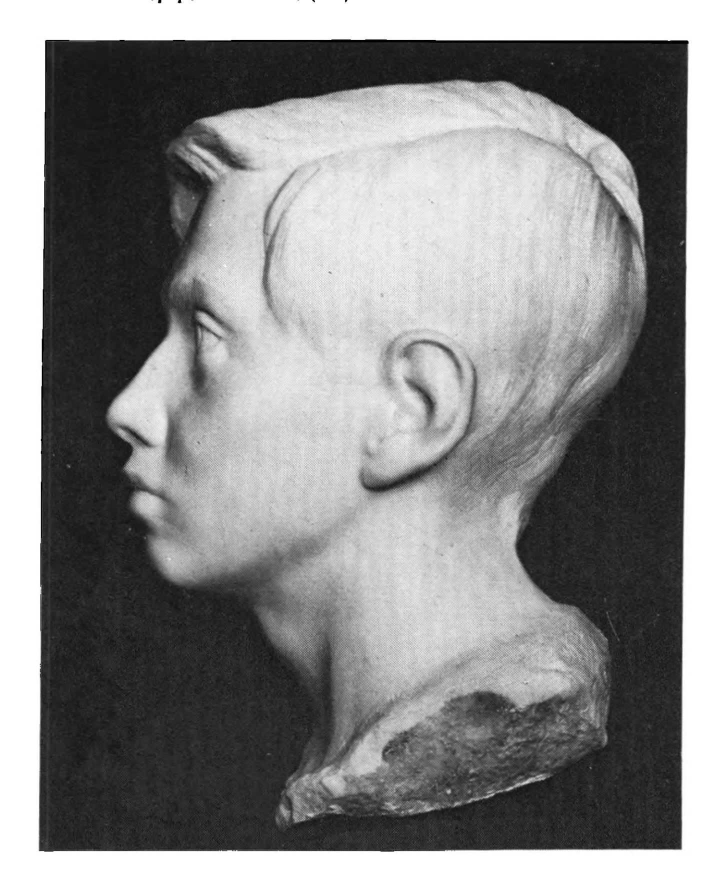
225. II вариант — с обнаженной шеей.

Гипс, пропитанный стеарином. 0,36
Сзади по срезу подпись и дата: В. Домогацкий XX/26
Собственность семьи скульптора
Бронзовый отлив с этого экземпляра находится в ГРМ. Выполнен в 1928 году К. И. Миглиником. (Пост. в 1959 году; приобр. у В. В. Домогацкого, сына скульптора). На срезе справа подпись литейщика: отл. К. I.Миглиник
Этот вариант портрета, так же как и вариант в мраморе, скульптор считал окончательным.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 36, бронза); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15, бронза).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 39).

226. Портрет сына

Голова. Мрамор итальянский. 0,38; высота постамента (лабрадорит) — 0,22
Справа сзади подпись-монограмма: WD
ГТГ
«По скульптуре — лучше всех прежних мраморов». (Домогацкий. Письмо к М. Н. Райхинштейну).
«Портрет Володи Домогацкого» — крепко построенная

55. Портрет сына. 1926 (226)



станковая скульптура, отлично объединившая и внутреннюю выразительность и внешнюю формальную строгость. По своим чисто пластическим качествам эта работа даже лучше, органичнее «Пушкина» (*Бакушинский А.* Современная русская скульптура. — Искусство. ГАХН, № 2—3, с. 77—78).

Выставки:

II — скульптуры ОРС. 1927, М. (№ 31, под названием «Портрет Володи Домогацкого»); «Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 10); лучших произведений советских художников. 1941, М.; произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).

Воспроизведения:

Искусство. ГАХН. № 2—3, с. 77. — В ст.: *Бакушинский А. В.* Современная русская скульптура; «Художники РСФСР

56. А. С. Пушкин. 1926 (230)



за 15 лет». Каталог. М., 1933; Искусство, 1933, № 4, с. 194.– В ст.: *Ромм А. Г.* Скульпторы старшего поколения; Вечерняя Москва, 1933, 5 августа. — В ст.: *Варшавский Л.* Портрет современника; Искусство, 1935, № 1, с. 75; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 32 и 33; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Творчество, 1957, № 9, с. 17. — В ст.: *Томский Н. В.* На выставке Домогацкого; История русского искусства. Т. XI. М., 1957, с. 409. — В ст.: *Нейман М. Л.* Скульптура; Альбом. М., 1972 (№ 40—41).

227 Сен-Симон
Барельеф. Гипс тонированный. 0,43×0,36
На срезе плеча подпись-монограмма: WD
Собственность семьи скульптора

228. Портрет Т. Г. Тепиной
Бюст. Гипс тонированный
Находился в собрании Тепина. В 30-е годы был продан его наследником. В настоящее время местонахождение неизвестно
Татьяна Григорьевна Тепина, урожденная Зенгер, по второму мужу Цявловская, — литературовед-пушкинист.

229. Пушкин
Бюст. Гипс тонированный. 0,64
Гос. музей А. С. Пушкина. Москва. (Пост. в 1949 г.)
Этот бюст является первым вариантом «Пушкина». В работе над образом Пушкина автор пользовался уже известной нам по прежним работам системой отливов. Доработав в глине тот вариант, который автор считал окончательным, он предназначил данный бюст для уничтожения, несмотря на то что он фигурировал на выставках. В списке работ, составленном самим автором, он значится как уничтоженный. Однако это неверно. Портрет сохранился благодаря тому, что искусствовед М. Н. Райхинштейн попросил скульптора вместо уничтожения отдать эту вещь ему. С тех пор она была собственностью Райхинштейна и лишь после его смерти в момент создания музея А. С. Пушкина в 1949 году была продана туда его вдовой. От окончательного варианта этот бюст мало отличается композиционно. Более существенные различия в самом характере лепки. В окончательном варианте лепка более свободная, а образ в целом удовлетворительнее по своей выразительности.
Выставки:
XXVI международная — искусства. 1926, Венеция.

230. А. С. Пушкин
Бюст. Гипс тонированный. 0.64; высота постамента 0,13
На плече слева подпись и дата: В Домогацкий X 26
Музей института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград
До 1937 года был собственностью ГТГ. В 1937 году был выдан на Юбилейную выставку А. С. Пушкина в Исторический музей. Выставка из временной превратилась в постоянную. Незадолго до открытия выставки директор ГТГ М. П. Кристи разрешил скульптору снять с этого оригинала чистую форму, с которой были сделаны следующие отливы:
1) для б. Воронцовского дворца в г. Алупке (ныне в Севастопольской картинной галерее; 2) для клуба Союза советских писателей; 3) для Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; 4) для себя. Этот последний после смерти скульптора был приобретен у его сына В. В. Домогацкого для ГТГ (на постаменте имеет подпись: В. Домогацкий слепок № 4). В 1957 году с него был вылеплен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: отл. В. Лукьянов 1957).

Гипсовый экземпляр, с которого отливалась бронза, был передан в Музей изобразительных искусств ТАССР. Казань.
С этого же гипсового экземпляра, во время пребывания его в ГТГ, по просьбе МИД была снята чистая форма, по которой отлит бронзовый экземпляр и установлен в 1947 году в качестве памятника на высоком постаменте в г. Шанхае в КНР. На основании газетных сведений известно, что во время «культурной революции» в Китае бюст этот был уничтожен хунвейбинами (Литературная газета, 1967, 11 января).
Выставки:
современного искусства Советской России. 1929, Нью-Йорк; «Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 82); скульптуры В. Н. Домогацкого ... 1935, М. (№ 39); Юбилейная — А. С. Пушкина. 1937, М.; лучших произведений советских художников. 1941, М.; 1942, Новосибирск; произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Искусство, 1933, № 4, с. 195; Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого. Каталог. М., 1935, между с. 4 и 5; Искусство, 1935, № 1, с. 76; Le Journal de Moscou, 1935, 30 mars. — В ст.: Abram *Efros*. L'œuvre de Domogadski; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 34 и 35; Творчество, 1937, № 3, с. 1; Искусство, 1937, № 2, с. 13. — В ст.: *Разумовская С.* Пушкин в советском искусстве; Огонек, 1951, № 27, с. 28 (илл. «Памятника Пушкину» в Шанхае); История русского искусства. Т. XI. М., 1957, с. 410; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Творчество, 1967, № 5, с. 10. — В ст.: *Слоним И. Л.* Общество русских скульпторов; Альбом. М., 1972 (№ 43).

1927

231. А. С. Пушкин
Голова. Мрамор итальянский. 0,72
Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.
Вещь приобретена со II выставки ОРС в 1927 г.
Окончание над мраморным «Пушкиным» можно считать окончанием «пушкинианы» в творчестве скульптора («Я очень рад, что под знаком Пушкина провел целый год». — Письмо к М. Н. Райхинштейну).
В периодической печати этот бюст был принят очень горячо. «В его положительной оценке сходятся представители самых разнообразных течений. В концепции образа великого поэта, данного Домогацким, с редкой проникновенностью, какой не достигал еще ни один из наших художников прошлого, есть некоторые главные моменты, которые и примиряют крайности и приемлются, как назревшее и в данное время необходимое. [...] В «Пушкине» скульптор дает глубокое психологическое содержание, облекая его в гармоническую художественную форму, конкретно реальную, но поднятую на высоту большой монументальности» (*Райхинштейн М.* Пути развития современной скульптуры. — Известия ЦИК.., 1927, 20 апреля).
А. В. Бакушинский в своей монографии о В. Н. Домогац-

ком писал: «Вокруг «Пушкина» в истолковании Домогацкого загорелись острые споры. Были налицо или полное приятие или категорическое и резкое отрицание. Не было лишь равнодушия и молчаливого невнимания. Всем была ясна значительность нового типа, нового понимания образа великого поэта. Была бесспорной чисто художественная ценность» (Указ. соч., с. 35).

В изображении Пушкина Домогацкий не придерживался ни одного из установившихся канонов. Образ Пушкина создан Домогацким через освоение всей иконографии поэта, через постижение всей огромной значимости его творчества.

Со временем, в связи с тем что мраморный бюст был как бы законсервирован в Ленинграде и не появлялся на выставках, внимание искусствоведов стал больше привлекать гипсовый вариант. По этой причине именно гипсовый вариант оброс обширной искусствоведческой литературой.

Со слов сына скульптора известно, что со временем и самому В. Н. Домогацкому стал больше нравиться гипс.

Художник Н. П. Ульянов, отдавший многие годы работе над пушкинской темой, также предпочитал гипсовый вариант и сделал с него для себя несколько карандашных зарисовок, а также попросил у скульптора для себя фотографии с этого бюста.

Пушкиниану Домогацкого 1926—1927 годов ни в коем случае не следует смешивать с бюстом А. С. Пушкина, сделанным по заказу Всекохудожника в 1930 году и широко распространившегося (к великому неудовольствию автора).

Выставки:

II — скульптуры ОРС. 1927, М., (№ 30); художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. 1928, М. (№ 58).

Воспроизведения:

Красная Нива, 1927, № 19 (на фронтисписе); Красная Панорама, 1927, № 21, с. 13; Печать и революция, 1927, кн. 6, с. 100. — В ст.: *Федоров-Давыдов А. А.* По выставкам; БСЭ. Изд. 1-е, т. 23. М., 1931, стб. 163; Искусство, 1935, № 1, с. 77; Альбом. М., 1972 (№ 44).

232. Портрет Я. М. Свердлова

Бюст. Гипс тонированный

До Великой Отечественной войны находился в Художественном музее в г. Риге. В настоящее время местонахождение неизвестно

Выставки:

скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (вне каталога).

233. Портрет Я. М. Свердлова

Бюст. Мрамор уральский

Гос. музей Великой Октябрьской социалистической революции. Ленинград

Выставки

художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. 1928, М. (№ 57).

Воспроизведения:

Красная Нива. 1928, № 5, с. 12 (№ 7). — В ст.: *Тугендхольд Я.* Скульптура к 10-летию Октября; БСЭ. Изд. 1-е,

т. 23. М., 1931, стб. 163; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 46).

234. Портрет А. К. Викторова

Бюст. Гипс тонированный

Принадлежал А. К. Викторову. В настоящее время местонахождение неизвестно.

235. Лыжник

Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,71

Местонахождение неизвестно

Работа выполнена по заказу культотдела ВЦСПС

1928

236. Надгробие А. И. Сумбатова-Южина

Архитектурно-скульптурная композиция. Серый и красный гранит; портретный барельеф — мрамор

Кладбище Новодевичьего монастыря

Портретный барельеф окончен и вмонтирован в следующем, 1929 году. Как и во всех надгробиях В. Н. Домогацкого, архитектурный проект этого памятника принадлежит самому скульптору. Для него, так же как и для скульптора А. Гильдебранда, было принципиально важным осуществление архитектурно-скульптурного ансамбля одним и тем же лицом. В 1959 году мраморный портретный барельеф был выломан из надгробия и разбит скульптором Н. Гавриловым. В газете «Московский художник» (1959, № 5, май, с. 4, статья от редакции: «Возмутительный поступок») по этому поводу было написано следующее: «15 марта 1959 года на имя директора Новодевичьего кладбища И. Аракчеева поступило следующее заявление: «На участке кладбища, где захоронены все члены моей семьи <...> без моего ведома изменён надгробный памятник, выполненный на средства семьи в 1929 году по проекту заслуженного деятеля искусств профессора В. Н. Домогацкого. Сделанное из гранита надгробие имело слева мраморный барельеф А. И. Южина также работы В. Н. Домогацкого. 9 марта, придя на кладбище, я обнаружила вместо мраморного барельефа другой, бронзовый, что совершенно изменило композицию первоначального замысла. Снятый мраморный барельеф, найденный мною в мастерской, где изготовляются памятники, оказался разбитым. Ввиду того, что надгробие А. И. Южина является значительным произведением советского искусства, я настаиваю на полной реставрации разбитого мраморного барельефа и на восстановлении памятника в его первоначальном виде. В противном случае я вынуждена буду обратиться к защите закона. М. Богуславская».

17 марта надгробие народного артиста РСФСР А. Сумбатова-Южина было осмотрено комиссией в составе: скульпторов Н. Зеленской и Д. Митлянского, вошедших в нее по поручению президиума МОСХ <...>

При осмотре надгробия было установлено следующее: «Мраморный портретный барельеф А. Сумбатова-Южина, спроектированный и выполненный лично скульптором В. Домогацким, оказался выломанным из надгробия. Мраморный фон, окружавший портрет, совершенно разрушен. Обезображенное место закрыто бронзовым барельефом,

57. Надгробие А. И. Сумбатова-Южина. 1928 (236)



помеченным инициалами «Н. Г.». Выяснилось также, что никаких документов о замене одного барельефа другим администрация кладбища и мастерской не получала, хотя надгробие Сумбатова-Южина охраняется государством. Кто же самовольно, да еще так зверски, расправился с произведением одного из крупнейших советских скульпторов? Может быть, этот человек не имел никакого представления ни о законе, охраняющем памятники, ни о художественной значимости самого памятника? И даже при этом условии подобный вандализм вряд ли может быть оправдан. Но когда узнаешь, что надгробие разрушено руками скульптора, да еще к тому же члена Московского Союза художников Н. Гаврилова, по своему усмотрению «занявшегося» памятником без всякого на то права, трудно к такому факту остаться равнодушным<...>»
В настоящее время памятник восстановлен в прежнем виде.
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 65; Альбом. М., 1972 (№ 47).

237. Красноармеец
Проект памятника «Защитникам Сибири» для г. Свердловска.
Существует в двух вариантах
Выставки:
X — АХХР (к десятилетию РККА). 1928, М. (№ 241. Проект памятника для Свердловска. Два варианта).
Воспроизведения:
«X выставка АХХР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии». Каталог. М., 1928; Известия ЦИК.., 1928, 3 марта. — В ст.: *Рогинская Ф.* Пути современной скульптуры.

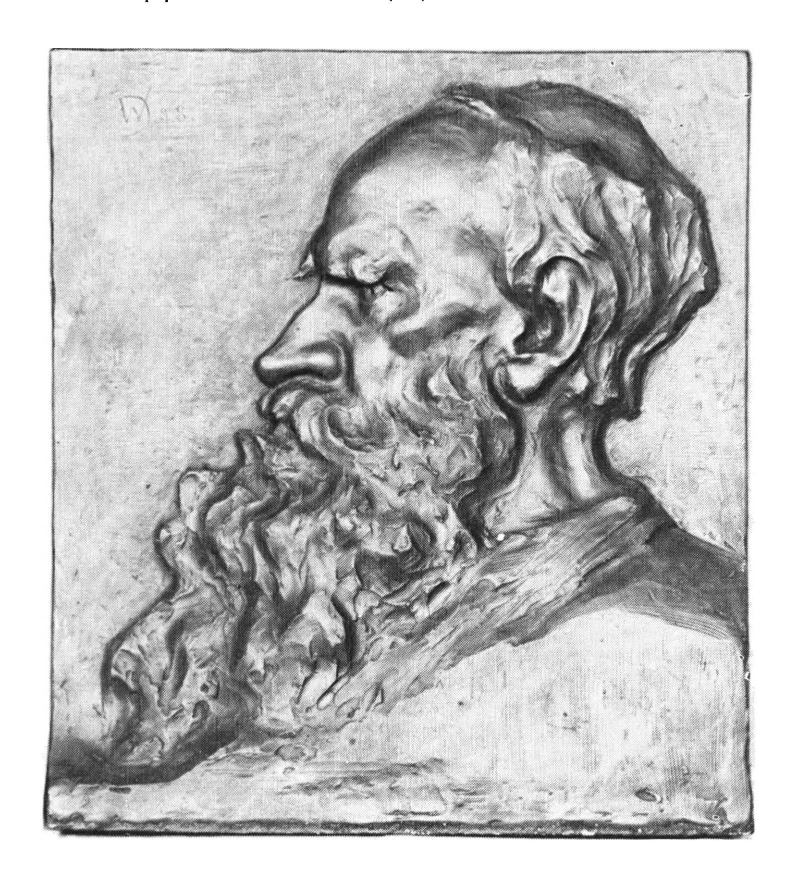
238. Лев Толстой
Бюст. Гипс тонированный; бронза. 0,78
Местонахождение гипсового экземпляра в настоящее время неизвестно (находился в Доме писателей на ул. Воровского)
Бронзовый экземпляр — в Гос. музее Л. Н. Толстого. Москва
Выставки:
Юбилейная — «Л. Н. Толстой в искусстве и печати». 1928, М.; скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М., (№ 43, бронза); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15, бронза).
Воспроизведения:
Творчество, 1935, № 1, без пагинации; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 36 и 37; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы.

239. Лев Толстой
Барельеф. Гипс тонированный. 0,62×0,61
На фоне сверху слева подпись-монограмма и дата: WD 28
ГТГ. (Пост. в 1970 г. Приобр. у В. В. Домогацкого)
Два варианта этого барельефа, также в гипсе, находятся в Гос. музее Л. Н. Толстого. Москва
Варианты произошли в результате трехкратной формовки барельефа в процессе работы. Их композиционные отличия незначительны. Ввиду того что первый вариант (Толстовского музея) был разбит и реставрирован, лучшим экземпляром в настоящее время является экземпляр ГТГ.
Выставки:
Юбилейная — «Л. Н. Толстой в искусстве и печати». 1928, М.; скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 42, собств. Толстовского музея); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Weekly News Bulletin, 1929, Nos 3—4, p. 8 (Soviet Arts. Craft Exhibition in New York); Альбом. М., 1972 (№ 46).

1929

240. Портрет В. В. Вересаева
Бюст. Гипс тонированный. 0,50
На срезе сзади подпись и дата: В Домогацкий 1929
ГТГ. (Пост. в 1940 г.)
В 1962 году по заказу ГТГ с данного оригинала был выполнен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ).

58. Портрет Л. Н. Толстого. 1928 (239)



Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 78; Альбом. М., 1972 (№ 48).

241. Портрет В. В. Вересаева
Бюст. Мрамор итальянский. 0,52
Спереди справа подпись-монограмма: WD
В настоящее время местонахождение неизвестно. (Бюст находился во Всеукраинском историческом музее в Киеве. После Великой Отечественной войны попытки сотрудников ГТГ обнаружить местонахождение этого портрета не увенчались успехом)
Выставки:
III-я — скульптуры ОРС. 1929, М. (№ 18); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 41).
Воспроизведения:
Каталог III-й выставки скульптуры Общества русских

59. Портрет В. В. Вересаева. 1929 (240)



скульпторов (ОРС), состоящего в ведении Главискусства Наркомпроса. М., 1929; Известия ЦИК.., 1935, 22 декабря (В ст.: «50 лет литературной деятельности В. Вересаева»); *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 38 и 39; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 49).

242. Стрелок

Фигура. Стреляющий с колена. Бронза
В настоящее время местонахождение неизвестно
Вещь выполнена по заказу «Ружпультреста».
Впоследствии с гипса был выполнен второй бронзовый отлив для другого учреждения. Местонахождение его также неизвестно. Гипс уничтожен.
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., с. 45.

243. Портрет Н. Я. Тесемникова

Бюст. Гипс тонированный. 0,52
Вещь уничтожена автором. Фотографии не сохранилось
Следуя советам окружающих скульпторов, стремящихся к безразличной поверхности, скульптор выполнил этот бюст в совершенно не свойственной для себя манере.

Уничтожение вещи и отсутствие фотографии с нее являются следствием этого.
Изображен Николай Яковлевич Тесемников — скульптор. Учился рисунку в частной студии Д. Н. Кардовского и у П. Д. Корина. По рекомендации Кардовского стал заниматься скульптурой у В. Н. Домогацкого. Впоследствии занимался выполнением различных вспомогательных работ в мастерской В. Н. Домогацкого.

244. Портрет А. И. Сумбатова-Южина
Барельеф. Гипс тонированный
Уничтожен автором
С этого гипса рубился мрамор для надгробия А. И. Сумбатова-Южина

245. Портрет А. И. Сумбатова-Южина
Барельеф. Мрамор итальянский
На фоне подпись-монограмма: WD
Барельеф входит в композицию надгробного памятника А. И. Сумбатова-Южина. Кладбище Новодевичьего монастыря
Как уже говорилось выше, в 1959 году барельеф был выломан и изуродован скульптором Н. Гавриловым и, по желанию председателя ВТО А. А. Яблочкиной, заменен на памятнике барельефом его работы (в бронзе). Этот варварский акт был осужден в газете «Московский художник» и рядом постановлений МОСХ, однако это осуждение никаких реальных результатов не дало, за исключением того, что изуродованный барельеф был отдан В. В. Домогацкому, сыну скульптора. Восстановление памятника в прежнем виде произошло много позднее, когда председателем ВТО стала Е. М. Шатрова и ВТО дало разрешение на восстановление памятника. Восстановить его удалось благодаря исключительному мастерству мраморщика П. А. Носова, ныне заслуженного деятеля культуры РСФСР. П. А. Носов сумел вырезать профиль Южина из остатков фона, не повредив работы скульптора. Барельеф был им подрублен изнутри по плоскости и посажен на плиту урало-коэлгинского мрамора. Поскольку итальянский мрамор имеет более теплый тон, а коэлгинский — более холодный, барельеф в целом приобрел несколько «камейный» характер. Подпись-монограмма на фоне является копией авторской подписи, сделанной Носовым. Вся реставрационная работа произведена на личные средства племянницы А. И. Сумбатова-Южина М. А. Богуславской и В. В. Домогацкого на половинных началах.

1930

246. Надгробие Л. И. Радченко
Гранит, мрамор
Первоначально было установлено на кладбище Донского монастыря. Впоследствии перенесено на кладбище Новодевичьего монастыря.

247. Надгробие Грицюка
Гранит, мрамор
Установлено на кладбище Академии им К. А. Тимирязева
Грицюк — профессор Тимирязевской Академии. На памятнике помещен мраморный барельеф, композиция которого

условно обозначает основную работу этого ученого: «Прыжок трансформатора кинетической энергии потока». По словам В. В. Домогацкого, тематика барельефа была обусловлена заказчиком, с точки зрения же скульптора, являлась не представляющей решительно никакого интереса. Он выполнял ее как тяжелую обязанность. В памятнике превалирует архитектурный проект, выполненный скульптором.

248. Стрелки-перебежчики

Группа. Гипс тонированный

Местонахождение неизвестно

Скульптура была выполнена по заказу Всекохудожника как приз для полковой стрелковой школы. Вещь лепилась с натуры. Позировал красноармеец. Работа выполнялась скульптором с большим трудом. На этот заказ его толкнуло крайнее безденежье.

249. А. С. Пушкин

Существует в виде бюста и в виде головы. Гипс тонированный

Выполнен по заказу Всекохудожника для массового распространения. Находится во многих учреждениях; одно из них — Гос. издательство художественной литературы. Крайне существенно различать эту работу с «Пушкиным» 1926—1927 годов. Она кардинально отличается и по образу, и по композиции. Заказ Всекохудожника на скульптуру для массового распространения требовал выполнения определенного формального условия: скульптура не должна была иметь сложностей фактуры и композиции и быть удобной для тиражирования. Ввиду значительных материальных затруднений В. Н. Домогацкий был крайне заинтересован в эти годы в заказных работах. Однако, как правило, он не получал заказов от Всекохудожника. Заказ на «Пушкина» был по существу первым гарантированным заказом. Скульптор приступил к нему в надежде освоить трудный для него вид скульптуры. В процессе работы оказалось, что если выполнение формального условия скульптору как-то удавалось, то сам образ глубоко не удовлетворял его. Все попытки улучшить его ни к чему не приводили. Пушкинская тема к этому времени уже, по-видимому, как бы перегорела для скульптора. Бюст 1930 года лишен того подъема, который так подкупает в варианте 1926 года. В результате материальных обязательств скульптор принужден был закончить и сдать вещь. Впоследствии всегда встречался с ней с раздражением. Бюст не удовлетворял автора и композиционно. Так, через несколько лет он опилил один экземпляр бюста по шею и поставил голову на кубическое основание. В таком виде «Пушкин» 1930 года и воспроизведен в издании Всекохудожника (Скульптура Всекохудожника. 1929—1932. М., 1932).

За два месяца до смерти скульптор поручил сыну уничтожить эталон. Эталон бюста уничтожен.

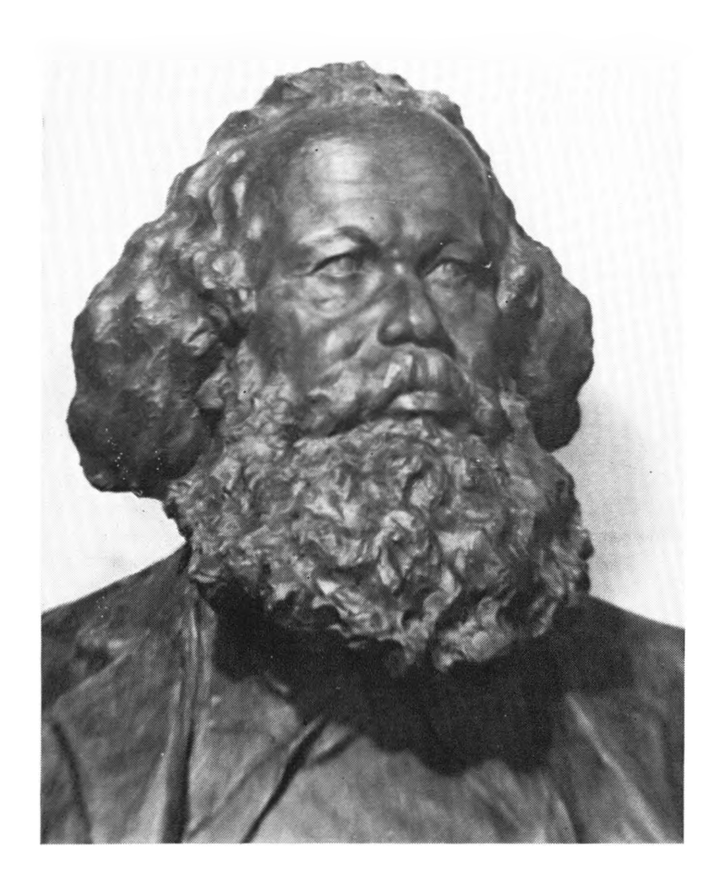
250. Портрет Густава Густавовича Шпета

Голова. Гипс тонированный. 0,39

В 1977 г. вещь приобретена Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого

Первоначально портрет Г. Г. Шпета представлял из себя

60. Портрет Карла Маркса. 1931 (251)



бюст с плечами и грудью. Известно, что бюст работался с натуры относительно долго. Скульптор был недоволен, что несколько ошибся в формате: он взял бóльший масштаб, чем было свойственно модели, попросту разогнал размеры, что иногда случалось с ним и губило некоторые вещи. Бюст сильно потерял от тонировки: ему больше подходил белый цвет гипса. Еще сильнее портрет потерял от того, что осенью 1938 года скульптор отрубил ему плечи, лишив его характерного для модели движения.
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 50).

1931

251. Карл Маркс
Бюст. Гипс тонированный. 0,75

Спереди слева подпись-монограмма и дата: WD 31 г
ГТГ. (Приоб. с персональной выставки 1935 г. у автора)
В 1962 г. с данного экземпляра по заказу ГТГ был выполнен бронзовый отлив мастером художественного литья В. В. Лукьяновым (ГТГ; подпись литейщика: отл. В. Лукьянов 1962 г.)
Второй экземпляр в гипсе находится в Центральном военном клиническом госпитале им. П. В. Мандрыки. Москва
Выставки:
IV — скульптуры ОРС. 1931, М. (№ 21); «Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 83); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Красная Нива, 1931, № 20; Бригада художников, 1931, № 5—6, с. 24. — В ст.: *Федоров-Давыдов А. А.* Арабы под пальмами; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 51).

252. Карл Маркс
Бюст. Гипс тонированный
Выполнен по заказу Изогиза для массового распространения. Эталон уничтожен

253. Портрет доктора Г. А. Соболянова
Бюст. Гипс тонированный. 0,44
Сзади на срезе подпись-монограмма и дата: WD 31 г
ГТГ. (Приобр. у автора в 1934 г.)
Существует второй вариант портрета Г. А. Соболянова, военного врача, — с плечами, в военной форме. Собственность семьи Г. А. Соболянова. Москва
На выставках и в печати фигурировал лишь вариант ГТГ
Выставки:
«Художники РСФСР за 15 лет». 1933, М. (№ 85); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 45); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 15).
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., с. 47; Искусство, 1933, № 5, с. 151. — В ст.: *Терновец Б. Н.* XV лет советской скульптуры; Искусство, 1957, № 6, с. 48.

254. Портрет Е. Л. Домогацкой
Бюст. Гипс
Собственность О. А. Мочаловой. Москва
С этого гипса в том же году рубился мраморный вариант

255. Портрет Е. Л. Домогацкой (в платке)
Бюст. Мрамор итальянский. 0,48
Собственность семьи скульптора

1932

256. Портрет А. Н. Туполева
Бюст. Гипс тонированный
Музей ЦАГИ. Москва
Портрет работался с натуры. А. Н. Туполев многократно позировал в мастерской скульптора.

257. Портрет А. Н. Туполева
Бюст. Мрамор итальянский
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Принадлежал Центральному Дому Красной Армии. В настоящее время местонахождение неизвестно
Выставки:

Художественная — «15 лет РККА». 1933, М. (№ 191); скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 46).
Воспроизведения:
Творчество, 1935, № 1, без пагинации; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 48 и 49; Искусство, 1957, № 6, с. 48; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы.

258. Статуэтки и декоративная скульптура для макета царскосельского «Эрмитажа» Б. Растрелли
Гипс тонированный
Музей архитектуры им. А. В. Щусева
Вторые экземпляры со скульптур — собственность семьи
Одна из композиций — «Похищение Прозерпины» в 1940 году была переведена в бронзу мастером художественного литья Г. И. Савинским. Собственность семьи скульптора
Статуэтки и декоративная скульптура входили в архитектурно-скульптурный ансамбль реконструированного макета Эрмитажа. Архитектурная часть была выполнена искусствоведом В. А. Никольским. Работа выполнялась по заказу ГТГ по инициативе А. А. Федорова-Давыдова для «марксистской экспозиции». По идее А. А. Федорова-Давыдова, в зале XVIII века должен был быть представлен макет-реконструкция Эрмитажа Растрелли. Причем, чтобы не входить в диссонанс с подлинным окружением XVIII века, он должен был сам явиться художественным произведением, стать, так сказать, творческой интерпретацией искусства XVIII века. Сложность осуществления этого замысла состояла в том, что скульптура, украшавшая дворец, не сохранилась, а то немногое, что осталось, принадлежит уже другой эпохе. В. Н. Домогацкий решил эту трудную задачу с большой художественной тонкостью и огромным вкусом. Им была выполнена вся круглая скульптура ансамбля. Барельефы, капители, пилястры исполнены ученицей В. Н. Домогацкого О. А. Домогацкой. Технический перевод этих маленьких, композиционно сложных произведений в гипс оказался возможным благодаря удивительному искусству формовки формовщика А. П. Свирина, снявшего с каждой статуэтки клеевую форму и прекрасно отлившего их. В этой работе В. А. Никольский и В. Н. Домогацкий исходили из нескольких сохранившихся видовых изображений Эрмитажа в рисунках XVIII века. Скульптор взялся за эту работу по причине крайнего безденежья, но, постепенно втянувшись в работу, очень увлекся созданием маленьких фигурок, которые выполнил в свойственной ему манере лепки, далекой от характера лепки XVIII века, который послужил скульптору как бы тематической канвой
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 47); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16)

259. Похищение Прозерпины
Группа. Бронза. 0,14
Собственность семьи скульптора
Отлив выполнен Г. И. Савинским в 1940 году
Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16)

260. Макет надгробия
Гипс тонированный. 0,46
Собственность семьи скульптора
Существовал в двух различных вариантах. Сохранился один вариант
По этому проекту поставлен памятник А. Б. Китайгородской на кладбище Новодевичьего монастыря. При сооружении памятника были нарушены пропорции по ошибке гранильщика: уменьшена высота центральной стелы. В центре верхней части этой стелы предполагался портретный барельеф, который в конце концов не был выполнен. Памятник венчает гирлянда цветов (бронза), выполненная О. А. Домогацкой

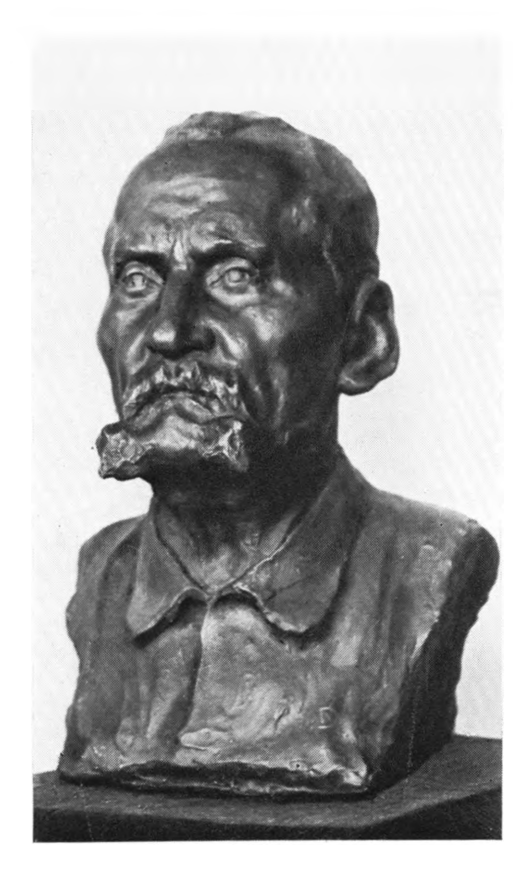
261. Макет мемориального столба
Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

1933

262. Портрет В. А. Никольского
Бюст. Гипс тонированный
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Уничтожен автором в 1938 году
На выставках не фигурировал

263. Портрет П. Н. Миллера
Бюст. Гипс тонированный. 0,47
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Вещь существовала в двух вариантах.
Первый вариант был подарен скульптором П. Н. Миллеру. В настоящее время его местонахождение неизвестно. Второй вариант — в Гос. художественном музее Латвийской СССР. Рига. Второй вариант возник в результате повторной формовки глиняного бюста в процессе лепки. Наиболее радикальные изменения — в базе. Петр Николаевич Миллер до революции был почтдиректором Москвы, после революции — председателем общества «Старая Москва». Сохранилась характеристика, данная П. Н. Миллеру В. Н. Домогацким: «... Любил историческую Москву истово, лучший ее спец. Человек крайне симпатичный, деятельный, энергичный, жадно хватающийся за жизнь, как большинство теперешних стариков. Позировать согласился охотно. Я беспокоился за него: пятый этаж. Но брал его бодрей, чем я ожидал. Зато самая позировка оказалась для него утомительной и ее пришлось не в меру сократить. Лучше всего вышел во втором. Но недоработан и сходство недостаточное, хотя можно говорить, что очень похож. Ему лично очевидно не нравился, но по свойственной ему деликатности всячески это затушевывал. Сказал было, что глаза судачьи, а потом даже милое письмо по этому поводу поспешил написать — извинительное, по-моему, прав. Надо было смеющиеся. Это для него похожее. К сожалению, было сделал удачно, а потом сбил» (архив В. Н. Домогацкого; собственность семьи)
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935. М. (№ 51); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16).
Воспроизведения:


61. Портрет П. Н. Миллера. 1933 (263)



Известия ЦИК., 1934, 30 июня. — В ст. от редакции: Над чем работают наши художники; Искусство, 1935, № 1 с. 79; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., с. 49; Альбом. М., 1972 (№ 54)

264. Макет надгробия

Гипс тонированный. 0,51

Собственность семьи скульптора

В этот период своей жизни скульптор делал ряд проектов надгробных памятников. Они выполнялись не по заказу и не предназначались каким-то определенным лицам. Данный проект скульптору нравился больше других, так как впоследствии, в 1937 году, он именно по нему просил поставить памятник на своей могиле. Предполагалось, что урна и гирлянды будут выполнены в бронзе скульптором О. А. Домогацкой. Предполагалось также, что на гранитной

стеле будет врезан портретный медальон, выполненный в мраморе. По данному проекту на средства семьи была осуществлена вся гранитная часть памятника (высотой более 2-х метров) и установлена на могиле скульптора на кладбище Новодевичьего монастыря в 1940 году. По совету В. И. Мухиной, толщина центральной стелы увеличена, что повлекло за собой естественное утолщение базы. Совет этот преследовал цель не только увеличения прочности памятника, но и достижения более гармоничных соотношений между высотой и глубиной памятника. Однако это создало дополнительные трудности при выполнении лепных частей, что заставило скульптора О. А. Домогацкую сильно перекомпоновать первоначальный набросок В. Н. Домогацкого. В настоящее время на кладбище находится лишь гранитная часть. Лепная часть, выполненная в гипсе, не переведена в бронзу

265. Мольер. Эскиз статуи
Фигура в рост. Гипс тонированный
Собственность Г. М. Пиотрковской. Москва
Выполнен по заказу Министерства по делам искусств для предполагавшейся реконструкции фасада Малого театра

266. Шиллер. Эскиз статуи
Фигура в рост. Гипс тонированный
Собственность Г. М. Пиотрковской. Москва
Выполнен по заказу Министерства по делам искусств для предполагавшейся реконструкции фасада Малого театра

Эскизы на колхозные темы
Выполнены по заказу Московского исполнительного комитета для оформления зала Моссовета на тему: «Москва производящая»

267. Сбор картофеля
Группа. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

268. Копка картофеля
Мужская фигура. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

269. Копка картофеля
Женская фигура. Гипс тонированный. 0,28
Сзади внизу подпись и дата: В Домогацкий 1933
ГТГ. (Приобр. с персональной выставки 1935 года)
С этого оригинала в 1960 году по заказу ГТГ был выполнен бронзовый отлив В. В. Лукьяновым (ГТГ); подпись литейщика: отл: В. Лукьянов 1960 г.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 50. Эскизы колхозниц); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16, под названием «Колхозница»).
Воспроизведения:
Искусство, 1939, № 3, с. 141; *Парамонов А. В.* Указ. соч., с. 68.

270. Девушка с обмолоченными снопами
Фигура в рост. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно

271. Девушка со снопами
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,38
Собственность семьи скульптора

272. Девушка, подающая снопы
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,45
Сзади внизу подпись и дата: В Домогацкий. 1933
ГТГ. (Пост. в 1940 г.)
С этого оригинала в 1960 году по заказу ГТГ был выполнен бронзовый отлив В. В. Лукьяновым (ГТГ)
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 50. Эскизы колхозниц); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16, под названием «Колхозница за работой»).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 69; Альбом. М., 1972 (№ 55).

273. Девушка с граблями
Фигура в рост. Гипс тонированный. 0,36
Собственность семьи скульптора

274. Проект фонтана с фигурами рыбаков
Композиция с двумя мужскими фигурами. Лепной воск. 0,21
(У одной из фигур отсутствует рука)
Собственность семьи скульптора
Выполнялся по заказу

275. Макет надгробия А. В. Петрова-Сергеева
Гипс тонированный, воск
Местонахождение неизвестно

Голова старика. (Портрет В. С. Гадона)
Существует в разных вариантах, которые возникли в результате последовательных формовок в процессе работы

276. I вариант — в куртке со стоячим воротом
Бюст. Гипс тонированный. 0,53
Спереди справа подпись-монограмма: WD
Новосибирская областная картинная галерея. (Приобр. в 1957 году)

277. II вариант — в рубахе с открытым воротом
Бюст. Гипс тонированный. 0,53
Спереди справа подпись и дата: В Домогацкий 1933
До 1939 года был собственностью В. С. Гадона, которому был подарен автором, и находился в квартире М. К. Морозовой в Мертвом переулке. В настоящее время местонахождение этого бюста неизвестно
В результате дальнейших доработок бюст был композиционно изменен

278. III вариант — без плечей, с открытой шеей, база укорочена
Голова. Гипс тонированный. 0,39
На срезе плеча слева подпись-монограмма и дата: WD 33 г.
Собственность Художественного фонда. Отлив с этого экземпляра в гипсе находится в Киевском гос. музее им. Т. Г. Шевченко

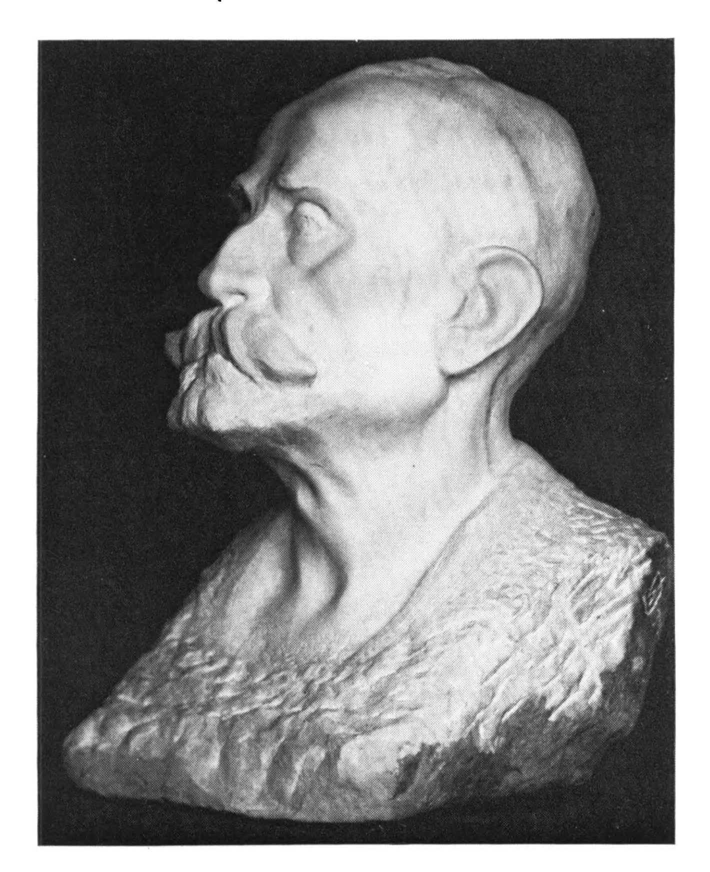
279. IV вариант — окончательный; почти не отличается от предыдущего. Изменения касаются лишь характера лепки поверхности.
Голова. Гипс тонированный. 0,39
На срезе сзади подпись-монограмма и дата: WD 33 г.
Музей советского изобразительного искусства. Комсомольск-на-Амуре. (Приобр. в 1977 г. Гос. закупочной комиссией Министерства культуры РСФСР у В. В. Домогацкого)

Отлив в бронзе с этого экземпляра находится в ГРМ (пост. в 1944 году от Е. Л. Домогацкой). Отлив выполнен в 1940 году мастером художественного литья Г. И. Савинским. (Промежуточный отлив, выполненный Г. И. Савинским, находится в семье скульптора)
Моделью для этого портрета послужил Владимир Сергеевич Гадон, происходивший из традиционно военной семьи. Сын популярного гвардейского офицера времен Николая I Сергея Станиславовича Гадона, двоюродного брата художника В. В. Верещагина (подробно описан в воспоминаниях художника «Детство и отрочество художника В. В. Верещагина», т. I, М., 1895 — «братец Г.»). В. С. Гадон — генерал-майор свиты его величества, командовал лейб-гвардии Преображенским полком; за проявленный в 1904—1905 годах либерализм к солдатам уволен в отставку без мундира. После революции преподавал иностранные языки. (Являлся фактическим мужем Е. К. Востряковой, сестры М. К. Морозовой).
О работе над этим бюстом В. Н. Домогацкий писал: «...Повеяло давно минувшим. Запахло Петербургом и Гутиной гостиной. Очаровательный старик 74-х лет. Более бодр физически и менее увядший духовно, чем я. Жив прошлым, но воспринимает и настоящее. Повышенная жажда жизни. Все время вспоминает милое ему прошлое, в которое он вдумывался тогда значительно, видно, меньше, чем теперь. ...рожденный в казармах своего будущего полка, где командиром был и его отец, холостой, он всю жизнь свою отождествлял с интересами своего полка, пропитанный его рыцарской идеологией со всеми ее положительными и отрицательными сторонами. Работу чуть не загубил совсем неустанными разговорами. Решили, наконец, молчать, и в первый же присест я наладился, а В. С. сочинил весьма милый французский экспромт. Первый [бюст] отформовали, боясь сбить сходство. Во втором — вышел значительно лучше и по сходству и по существу. Мне нравится, хотя далеко не то, что хотел бы. Плохо переносит верхний свет. Лучше всего в лоб» (Архив В. Н. Домогацкого; собственность семьи).
Выставки:
Скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 59); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16).
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 67 (первый вариант); Альбом. М., 1972 (№ 56—57, первый и четвертый варианты).

1933—1934

280. Голова старика. (Портрет В. С. Гадона)
Бюст. Мрамор греческий. 0,48
На срезе плеча справа подпись-монограмма и дата: WD 34
ГТГ. (Приобр. с персональной выставки 1935 г.)
Этот портрет является вершиной портретного искусства Домогацкого. Вырублен в камне непринужденно, легко, совершенно. Рубил сам автор, работая с большим энтузиазмом. На пункты выставлял по ночам. Чтобы приглушить звук, битка молотка затягивалась кожаным ремнем. Как и «Шестов» и «Сын», камень заканчивался по натуре.

62. Голова старика. 1933—1934 (280)



Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 52, греч. мрамор, 1933, дата ошибочна); произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (с. 16).
Воспроизведения:
Искусство, 1935, № 1, с. 80; Творчество, 1935, № 1, без пагинации; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 50 и 51; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 58).

1934

281. Надгробный памятник А. В. Петрову-Сергееву
Архитектурно-скульптурная композиция. Гранит, мрамор итальянский
Кладбище Новодевичьего монастыря

Мраморный портретный барельеф А. В. Петрова-Сергеева — работы В. Н. Домогацкого
Барельеф — крылатая урна — выполнен скульптором О. А. Домогацкой
Воспроизведения:
Бакушинский А. В. Указ. соч., между с. 55 и 56; *Парамонов А. В.* Указ. соч., таблицы; Альбом. М., 1972 (№ 59).

282. Портрет А. В. Петрова-Сергеева
Барельеф. Гипс тонированный
Собственность семьи Петрова-Сергеева
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 57).

283. Портрет А. В. Петрова-Сергеева
Барельеф (к памятнику). Мрамор итальянский
Кладбище Новодевичьего монастыря
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М., (№ 58).

284. Девушка, подающая снопы
Статуя. Гипс тонированный. 1,0
Находилась в Красном зале здания Моссовета. В 50-х годах, после реконструкции казаковской архитектуры здания Моссовета, статуя пропала. В настоящее время ее местонахождение неизвестно
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 54).
Воспроизведения:
Известия ЦИК.., 1934, 12 июня. — В ст.: *Серпуховской В.* Художники отчитываются; реклама выставки В. Н. Домогацкого 1935 года в Музее изобразительных искусств; Известия ЦИК.., 1935, 21 марта; Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М., 1935, между с. 8 и 9; Творчество, 1935, № 1, без пагинации.

285. Девушка с граблями
Статуя. Гипс тонированный. 1,0
Находилась в Красном зале здания Моссовета
В настоящее время местонахождение неизвестно
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 55).
Воспроизведения:
Известия ЦИК.., 1934, 30 июня. — В ст. от редакции: Над чем работают наши художники; Колхозник-активист, 1934, № 13—14, обложка; Архитектурная газета, 1935, 3 апреля. — В ст.: *Варшавский Л.* Скульптура В. Домогацкого; Творчество, 1935, № 1, без пагинации; Прожектор, 1935, № 6, с. 20. — В ст.: *Варшавский Л.* На московских художественных выставках; *Бакушинский А. В.* Указ. соч., между с. 52 и 53.

286. Девушка со снопами
Статуя. Гипс тонированный. 1,0
Находилась в Красном зале здания Моссовета
В настоящее время местонахождение неизвестно
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого.... 1935, М. (№ 56).
Воспроизведения:
Известия ЦИК.., 1934, 30 июня; Творчество, 1935, № 1, без пагинации.

287. Портрет М. А. Тер-Егиазариана
Бюст. Мрамор уральский
Колумбарий крематория кладбища Донского монастыря
В базе этого бюста сделано углубление, куда вставлена урна с прахом.
М. А. Тер-Егиазариан — член ЦИК СССР, зам. пред. Мособлисполкома.
Выставки:
скульптуры В. Н. Домогацкого... 1935, М. (№ 53).
Воспроизведения:
Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого. М., 1935, между с. 6 и 7.

1935

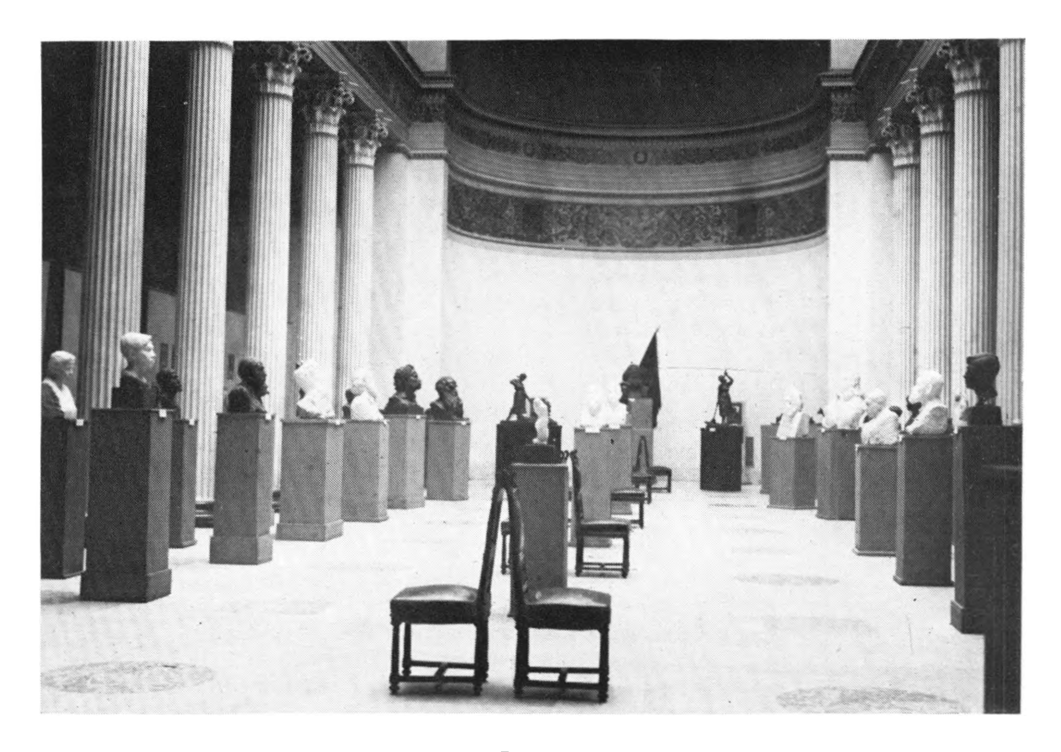
288. Портрет М. В. Фрунзе
Бюст. Гипс тонированный
Экземпляры этого бюста находились в ряде учреждений города Фрунзе
Работа была выполнена на заказ, по фотографиям
Эталон бюста уничтожен

289. Портрет Я. Б. Гамарника
Бюст. Гипс тонированный
Бюст существовал в двух экземплярах. Один из них являлся собственностью Филипповича (домашнего врача Я. Б. Гамарника и В. Н. Домогацкого). Второй — находился у Я. Б. Гамарника. После самоубийства Гамарника и последующего ареста его жены этот экземпляр был, по-видимому, уничтожен. Судьба бюста, находившегося у Филиппович, неизвестна
Портрет выполнялся по заказу ЦДКА. Прежде чем выполнять большой заказной портрет, скульптор решил сделать натурный портрет Гамарника, который согласился позировать в мастерской скульптора. Однако начальник его личной охраны счел это неудобным. По этой причине бюст работался не в привычных для скульптора условиях своей мастерской, а в квартире Я. Б. Гамарника — единственный случай в практике скульптора. Впоследствии этот экземпляр (размер натуры) заканчивался уже дома, в мастерской, а далее был переведен в мрамор.

290. Портрет Я. Б. Гамарника
Бюст. Мрамор итальянский. (Размер натуры)
Принадлежал ЦДКА. Уничтожен

291. Портрет Я. Б. Гамарника
Бюст. Мрамор уральский. (Размер больше натуры)
Принадлежал ЦДКА
Уничтожен

292. Два портретных барельефа для обелиска в г. Караганде
Гипс тонированный
По заказу Треста скульптуры и облицовки
Сам обелиск был уже выполнен, так что архитектура была обусловлена. Обелиск представлял из себя трехгранник, на гранях которого должны были быть помещены портреты двух погибших деятелей угольной промышленности и герб Советского Союза.
Герб был вылеплен О. А. Домогацкой. Портретные барельефы лепились по фотографиям.



63. Общий вид персональной выставки В. Н. Домогацкого в Музее изобразительных искусств. Фотография 1935 г.

293. Портрет писателя В. Г. Лидина
Бюст. Гипс тонированный
Собственность Е. В. Лидиной. Москва

294. Портрет Всеволода Иванова
Бюст. Гипс тонированный
Пермская Гос. художественная галерея

295. Франц Лист
Барельеф. Гипс тонированный. 0,75×0,63
Собственность П. С. Стародубцева. Москва
Вещь выполнена по заказу Треста скульптуры и облицовки
Предполагалось, что это будет деталь архитектурно-скульптурного оформления интерьера. Где находится первый экземпляр, данный заказчику, неизвестно.

296. Микеланджело
Барельеф. Литой воск. 24×25
Существует в двух вариантах, отличающихся друг от друга положением рук Микеланджело
Оба — собственность семьи скульптора
В дальнейшем скульптор хотел, значительно увеличив эту вещь, вырубить ее из камня.
Наиболее удовлетворявший автора вариант после его смерти был переведен в бронзу мастером художественного литья Г. И. Савинским (в 1940 г.) — собственность семьи скульптора. Гипс, с которого отливалась бронза, был подарен В. В. Домогацким М. Н. Райхинштейну.



64. Персональная выставка В. Н. Домогацкого в Музее изобразительных искусств. Фотография 1935 г.

Выставки:
произведений В. Н. Домогацкого... 1957, М. (вне каталога).
Воспроизведения:
Альбом. М., 1972 (№ 60).

297. Лайка. (Самар)
Засушенная и окрашенная глина
Собственность Г. М. Пиотрковской. Москва

1936

298. Портрет И. В. Сталина
Бюст. Мрамор уральский. (Размер больше натуры)
Гос. художественный архив. Загорск
Вещь выполнена по заказу для Советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года. На выставку отправлена не была. Была передана в ГТГ

299. Портрет А. П. Серебровского
Бюст. Гипс тонированный
Местонахождение неизвестно
Вещь выполнена по заказу Всесоюзной выставки «Индустрия социализма». Однако на выставке она не фигурировала. А. П. Серебровский — начальник Главзолота, по образованию инженер.

300. Проект фонтана
Сидящая (женская) фигура. Гипс тонированный. 0,29
Собственность семьи скульптора

65. Микеланджело. 1935 (296)



301. «Погибшим летчикам». Проект памятника
Изображение орла на камнях. Гипс тонированный
Уничтожен автором

302. Проект надгробия
Гипс тонированный. 0,29
Собственность семьи скульптора
Этот проект лег в основу памятника, поставленного в 1960 году на Введенском кладбище жене О. Ю. Шмидта Голосовкер и выполненного О. А. Домогацкой

1937

303. Проект памятника Н. В. Гоголю
Гипс тонированный
Фигура Гоголя в рост — собственность И. П. Кислякова. Москва
Проект выполнен по заказу для конкурса. Скульптору нравился памятник Гоголю работы Н. А. Андреева, и ему было неприятно участие в конкурсе, имевшем целью заменить этот памятник. По ряду причин, включая материальные, скульптор не мог отказаться от этого заказа. Работа над проектом далась ему трудно; особенно трудным было выполнение необходимых по условиям конкурса иллюстраций к произведениям Гоголя. Выход, им найденный, далеко его не удовлетворил. Проект в целом не нравился не только самому скульптору, но и вообще никому. По словам В. В. Домогацкого, среди скульпторов ходило мнение, что в проекте Домогацкого слишком чувствовалось сожаление о снятом андреевском памятнике. Кто-то из них

пустил крылатое слово, что это надгробие андреевскому Гоголю.
Для фигуры Гоголя позировал народный артист СССР И. И. Соловьев, в то время — ученик студии Хмелева. (Его воспоминания о позировке см. в его книге «Монолог под занавес». М., 1979, с. 108—110 — «Домогацкие»).

304. Голова Гоголя
Гипс тонированный
Вещь получила массовое распространение через Трест скульптуры и облицовки.

1937—1938

305. Проект памятника А. М. Горькому
Гипс тонированный
Музей А. М. Горького. Москва
Вариант фигуры Горького — собственность И. И. Соловьева. Москва. (0,70)
Вещь выполнялась для конкурса на памятник А. М. Горькому для Ленинграда. Участие в конкурсе было оплаченным. В конкурсе принимали участие почти все известные скульпторы.
В эти годы было много заказов для конкурсов на монументальные памятники, в которые всегда включалось имя В. Н. Домогацкого. Скульптор, с большим интересом делавший надгробные памятники, с трудом пытался справиться с задачей памятника для городской площади. Работа далась ему с большим трудом и удовлетворения не принесла. Позировал для фигуры Горького И. И. Соловьев.
Выставки:
конкурсных проектов на памятник М. Горькому. 1939, М.
Воспроизведения:
Искусство, 1939, № 4, с. 136. — В ст.: *Бассехес А.* Выставка конкурсных проектов.

1938

306. Портрет А. М. Горького
Бюст. Гипс тонированный. 0,36
Эталон бюста — в Музее А. М. Горького. Москва
Портрет получил массовое распространение.
К работе над этим бюстом Домогацкого привлекли его размеры, значительно меньшие натуры. Скульптор всегда стремился овладеть законами мелкой пластики, она нравилась ему, так как такая скульптура могла найти себя в быту. Бюст работался по фотографиям и отчасти по воспоминаниям. С Горьким Домогацкий был знаком в ранней юности. Знакомство состоялось через соседей Домогацкого по полтавскому имению князей Ширинских-Шихматовых. Скульптор вместе с писателем участвовал в постановке ряда любительских спектаклей, в которых Горький играл трагические роли, Домогацкий же предпочитал играть комические. Постановщиком был Плетнев, ставший впоследствии профессионалом — актером и режиссером.
Воспроизведения:
Парамонов А. В. Указ. соч., с. 73.

66. Портрет В. Г. Белинского. 1938 (310)



307. Проект памятника А. С. Пушкину для Ленинграда
Гипс
Местонахождение неизвестно
Выполнялся по заказу, для конкурса. Этот проект памятника для города был единственным, над которым скульптор работал с увлечением. Его архитектура и композиционное построение скульптуры были обусловлены тем, что памятник должен был быть поставлен на мысу, вдающемся в Неву, перед зданием Биржи.

308. Портрет И. С. Тургенева
Бюст. Гипс
Исполнялся по заказу. Получил массовое распространение через Трест скульптуры и облицовки
Распространение это в различных материалах продолжается по сей день, и «Тургенева» можно встретить в разных

точках Советского Союза. Так, переведенный мраморщиком в камень, он стоит перед усадьбой в Спасском-Лутовинове.

309. Голова И. С. Тургенева
Засушенная глина, гипс. 0,49
Оба экземпляра — собственность семьи скульптора
Возникла в результате проработки предыдущей работы деревянной стекой по засушенной глине; внесены и некоторые композиционные изменения.
Воспроизведения:
Искусство, 1939, № 3, с. 140. — В ст.: *Терновец Б. Н.* Памяти Владимира Николаевича Домогацкого.

310. Портрет В. Г. Белинского
Бюст. Гипс тонированный
Эталон бюста — в Гос. музее изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
Бюст получил массовое распространение.
Последняя законченная работа скульптора.

311. Портрет Е. Л. Домогацкой
Бюст. Гипс, пропитанный стеарином. 0,56
Собственность семьи скульптора
Этот портрет работался около двух лет. Однако результат этой длительной работы оказался не вполне удачным. Причин неудачи несколько. Одна из них та, что скульптор в процессе работы разогнал размеры, в результате чего вместо интимного портрета получился торжественный бюст. Другая причина заключается в том, что, приехав после летнего отдыха в 1938 году, скульптор стал кардинально переделывать уже почти завершенную вещь. В результате этой переделки нарушилось целое: изменилось соотношение отдельных черт лица. Привести же все к единому знаменателю помешала болезнь и последовавшая за ней смерть. Бюст отформован и тонирован А. П. Свириным уже после смерти скульптора.

Приложения

Список выставок с участием В. Н. Домогацкого *

1904—1905 XXIV периодическая — Московского общества любителей художеств
Москва

1906 картин и художественной индустрии
Москва (Училище живописи, ваяния и зодчества)

1907 Salon d'Automne
Paris, 1907

1907—1908 XXXVI передвижная — Товарищества передвижных художественных выставок
Москва

1908 XV — картин Московского товарищества художников
Москва

1909—1910 XXXVIII передвижная — Товарищества передвижных художественных выставок. 1909—1910
Москва, 1910, СПб.

1912 XIX — картин Московского товарищества художников
Москва

1913 XX — картин Московского товарищества художников
Москва

1913—1914 42-я передвижная — картин Товарищества передвижных художественных выставок
Москва

1914 картин «Художники — товарищам воинам»
Москва

1914—1915 картин и скульптуры «Художники Москвы — жертвам войны»
Москва

1915 XXI — картин Московского товарищества художников
Москва

1916 XXII — картин и скульптуры Московского товарищества художников
Москва

картин русских и польских художников, устроенная в пользу пострадавших от войны поляков
Москва (Галерея Лемерсье)

картин, рисунков, скульптур, произведений графических искусств и пр., пожертвованных художниками и коллекционерами для аукциона...
Москва, Литературно-художественный кружок (Комитет помощи русским военнопленным и застигнутым войною за границей)

(Выставка-аукцион) художественных произведений и предметов, пожертвованных художниками и коллекционерами, устраиваемой в пользу беженцев-евреев Общества охранения здоровья еврейского населения
Б. г., Москва

картин «Мир искусства»
Москва

* Приводится перечень выставок, на которых В. Н. Домогацкий участвовал при жизни, а также персональные выставки его работ.

1916— Декоративно-индустриальная — устраиваемая В. А. Каринской
1917 и А. И. Худековой
Москва (Галерея Лемерсье)
1917 XXIII — картин и скульптуры Московского товарищества художников
Москва
картин «Мир искусства»
Москва
1918 XXIV — картин и скульптуры Московского товарищества художников
Москва
картин, скульптуры и художественной индустрии
Рязань
1920 картин, рисунков и скульптуры Дворца искусств
Москва
1922 XVI — картин Союза русских художников
Москва
XXV — Московского товарищества художников
Москва
1923 Весенняя — (рисунки, эскизы, этюды, графика) Союза русских художников
Москва
1924 XXIV Международная — искусства
Венеция
1925 картин Московского общества художников «Жар-цвет»
Москва
VII — картин и скульптуры АХР «Революция, быт и труд»
Москва
1926 Государственная художественная — современной скульптуры
Москва
VIII — картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт народов СССР»
Москва
1927 II — скульптуры Общества русских скульпторов
Москва
1928 художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции
Москва
X — АХХР, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии
Москва
Л. Н. Толстой в искусстве и печати. Юбилейная — (1828—1928)
Москва
приобретений Государственной Комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927—1928 гг.
Москва
1929 III — скульптуры Общества русских скульпторов
Москва
современного искусства Советской России
Нью-Йорк
приобретений Государственной Комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928—1929 гг.
1931 VI — скульптуры Общества русских скульпторов
Москва
1932 Юбилейная — «Художники РСФСР за XV лет»
Ленинград

1933 «Художники РСФСР за XV лет»
Москва
1935 скульптуры В. Н. Домогацкого. К 30-летию творческой деятельности
Москва
1937 Всесоюзная Пушкинская —
Москва
1957 произведений В. Н. Домогацкого и Б. В. Крайнева
Москва

Библиография

Архивные документы:

ЦГАЛИ

Ф. 677, оп. 1, 1908, ед. хр. 2732; оп. 2, 1909, ед. хр. 111;
ф. 941, оп. 1, 1921, ед. хр.: 5, 6, 31; оп. 10, 1923, ед. хр.: 189, 764;
ф. 681, оп. 3, 1927, ед. хр.: 110, 220.

Отдел рукописей ГТГ

Ф. 12 (Домогацкого В. Н.), ед. хр. 1—1047;
ф. 106 (Грабаря И. Э.);
ф. 8. II, ед. хр.: 29, 48;
ф. 8. V, ед. хр. 202.

Архивные документы хранятся также в семье В. Н. Домогацкого

Словари и энциклопедии

Большая Советская Энциклопедия
Изд. 1-е, т. 23. М., 1931, стб. 163, с илл.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts unter Mitwirkung von Fachgelehrten des In- und Auslandes bearbeitet, redigiert und herausgegeben von Hans Vollmer. Bd. 1. Leipzig, 1953, S. 581

Некрологи

(Извещение о смерти). —
Известия. М., 1939, 1 апреля

Памяти В. Н. Домогацкого. —
Советское искусство. М., 1939, 2 апреля

Памяти В. Н. Домогацкого. —
Литературная газета. М., 1939, 5 апреля

Терновец Б. Н.
Памяти Владимира Николаевича Домогацкого. —
Искусство, 1939, № 3, с. 137—142, с илл.

Машковцев Н. Г.
Владимир Николаевич Домогацкий (1876—1939). —
Творчество, 1939, № 4, с. 24, с илл.

Монографическая литература

Бакушинский А. В.
В. Н. Домогацкий.
М., 1936, с илл.
(опубликованы отрывки из теоретических работ художника, с. 43—53)

Парамонов А. В.
Владимир Николаевич Домогацкий
М., 1957, с илл.

Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого
К 30-летию творческой деятельности
Каталог. (Вступительная статья б/а). М., 1935, с илл.

Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР
профессора В. Н. Домогацкого (1876—1939)
Каталог. (Предисловие А. В. Парамонова). М., 1957, с илл.

Скульптор Домогацкий
Альбом. (Автор вступительной статьи и составитель С. П. Гусева)
М., 1972, с илл.

Общая литература

Терновец Б. Н.
Русские скульпторы
М., 1924, с. 36—38, с илл.

Сретен Стојанович
Импрессије из Русије. Београд, 1928, с. 16, с илл.
Нейман М. Л.
Скульптура. —
История русского искусства, т. XI.
М., 1957, с. (см. Указатель), с илл.
(Академия наук СССР. Институт истории искусств)
Шмидт И. М.
Скульптура конца XIX — начала XX века. —
История русского искусства, т. II.
М., 1960, с. 438—439, с илл.
(Академия художеств СССР, НИИ теории и истории искусства)
Шмидт И. М.
Русская портретная скульптура конца XIX — начала XX века. —
Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века
М., 1964, с. 315, 328; с. 359—361
Окский Г. А.
Человек, мастер, учитель. — Новеллы о скульпторах
М., 1967, с. 21—36, с илл.
Светлов И. Е.
Советский скульптурный портрет
М., 1968, с. 24—25, с илл.
Лидин В. Г.
В. Н. Домогацкий. — У художников
М., 1972, с. 25—27
Лапшин В. П.
Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году.
М., 1983, с. 32, 98, 317, 318, 341, 409, 471

Журналы

Эсмер-Вальдор.
Salon d'Automne. Письмо из Парижа. —
Золотое руно, 1907, № 11—12, с. 117
Тугендхольд Я.
Письмо из Москвы. —
Аполлон, 1916, № 4—6. Художественная летопись
Бакушинский А. В.
Томление духа. —
Жизнь, 1922, № 1, с. 140
Федоров-Давыдов А. А.
Художественная жизнь Москвы. —
Печать и революция, 1925, кн. 3, с. 141
Аранович Д.
Скульптура сегодня. —
На литературном посту, 1926, № 2, с. 46—47
Райхинштейн М. Н.
Современная русская скульптура. —
Красная Нива, 1926, № 16, с. 13
Федоров-Давыдов А. А.
По выставкам. —
Печать и революция, 1926, кн. 4, с. 103
Терновец Б. Н.
Выставка скульптуры. —
Искусство трудящимся, 1926, № 17—18, с. 6
Федоров-Давыдов А. А.
По выставкам. —
Печать и революция, 1927, кн. 6, с. 100

Федоров-Давыдов А. А.
Скульптура. —
Печать и революция, 1927, кн. 7, с. 190, 197—198, 200
Л. Е.
Весенняя выставка скульптуры. —
Красная Панорама, 1927, № 21, с. 13
Бакушинский А. В.
Современная русская скульптура. —
Искусство. ГАХН, 1927, кн. II—III, с. 77—78
Аранович Д.
На путях к современной скульптуре. —
Красная Новь, 1927, кн. 7, с. 246
Федоров-Давыдов А. А.
Арабы под пальмами. —
Бригада художников, 1931, № 5—6, с. 26
Терновец Б. Н.
XV лет советской скульптуры. —
Искусство, 1933, № 3, с. 159, 169; № 5, с. 151—152
Ромм А. Г.
Скульпторы старшего поколения. —
Искусство, 1933, № 4, с. 185, 190—191, 194
Терновец Б. Н.
Творчество В. Н. Домогацкого. —
Искусство, 1935, № 1, с. 55—83
Гжатский Н.
В. Домогацкий. Тридцать лет творческой работы. —
Творчество, 1935, № 1 (без пагинации)
Ромм А. Г.
Основные тенденции нашей скульптуры. —
Творчество, 1935, № 10 (без пагинации)
Федоров П.
Пушкин в произведениях советских художников. —
Творчество, 1937, № 3, с. 3
Бассехес А. И.
Памятники А. М. Горькому. Выставка конкурсных проектов. —
Искусство, 1939, № 4, с. 136—137; перепечатано в кн.: *А. И. Бассехес.* За сорок лет.
М., 1976, с. 181—182
Шмидт И. М.
Выставка произведений скульптора В. Н. Домогацкого. —
Искусство, 1957, № 6, с. 47—50
Томский Н. В.
На выставке Домогацкого. —
Творчество, 1957, № 9, с. 16—17
Слоним И. Л.
Общество русских скульпторов. —
Творчество, 1967, № 5, с. 10—13
Парамонов А. В.
Художник, ученый. К столетию со дня рождения В. Н. Домогацкого.—
Советская скульптура'76. М., 1978, с. 165—169
Турчин В. С.
Из теоретического наследия В. Н. Домогацкого. —
Советская скульптура'77. М., 1979, с. 202—205
(там же: публикация статьи В. Н. Домогацкого
«Фактура и метод ее исследования», с. 205—219)

Газеты

Никольский В. А.
Русско-польская выставка. —
Русское слово, М., 1916, 14 апреля
Россций (Эфрос А. М.)
Мир искусства. —
Русские ведомости, М., 1916, 23 декабря
Россций (Эфрос А. М.)
Московское товарищество художников. —
Русские ведомости, М., 1917, 5 февраля
Россций (Эфрос А. М.)
«Московское товарищество» и «Передвижная». —
Русские ведомости, М., 1918, 17 февраля
Сергей *Глаголь.*
Две выставки. —
Утро России, М., 1918, 3 марта
Россетти.
У скульптора Домогацкого. —
Известия ЦИК.., М., 1918, 30 октября
Луначарский А. В.
По выставкам. —
Известия ЦИК.., М., 1926, 22 мая
Райхинштейн М. Н.
Пути развития современной скульптуры. —
Известия ЦИК.., М., 1927, 20 апреля
Рогинская Ф.
Скульптура за год. —
Правда, 1927, 29 апреля
Рогинская Ф.
Пути современной скульптуры. —
Известия ЦИК.., М., 1928, 3 марта
Юон К. Ф.
Большой мастер. Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого. —
Известия ЦИК.., М., 1935, 23 марта;
перепечатано в кн.: *Юон К. Ф.* Об искусстве, т. 2. М., 1959, с. 28
Бассехес А. И.
В. Н. Домогацкий. Выставка в музее изобразительных искусств. —
Советское искусство, 1935, 29 марта;
перепечатано в кн.: *Бассехес А. И.* За сорок лет.
М., 1976, с. 169—170
Abram *Efros.*
L'œuvre de V. Domogadski. —
Le Journal de Moscou, 1935, 30 марта
Эфрос А. М.
Наша скульптура. —
Известия ЦИК.., М., 1933, 11 июля
Варшавский Л.
Портрет современника. —
Вечерняя Москва, 1933, 5 августа
Соболевский Н. Д.
Выставка В. Н. Домогацкого. —
Вечерняя Москва, 1935, 17 марта
Варшавский Л.
Скульптура В. Н. Домогацкого. —
Архитектурная газета, М., 1935, 3 апреля

Балашов М. Г.
Заметки о скульптуре. —
Архитектурная газета, М., 1936, 28 апреля
Парамонов А. В.
Скульптор-портретист. —
Советская культура, 1957, 25 июня
Банковский Н.
Жизнеутверждающее искусство. —
Московский художник, 1957, 15 августа
Кончин Е.
Байрон в 1918-м. —
Советская культура, 1967, 28 марта
Парамонов А. В.
Художник, ученый. К столетию со дня рождения В. Н. Домогацкого.—
Московский художник, 1976, 13 мая

Отзывы периодической печати о персональной выставке В. Н. Домогацкого. 1935 год

Терновец Б. Н. Предисловие к статье «Творчество В. Н. Домогацкого». — Искусство, 1935, № 1, с. 55.

Исполнилось тридцатилетие художественной деятельности Владимира Николаевича Домогацкого. Эта дата заслуживает быть отмеченной. В. Н. Домогацкий, старейший из скульпторов Москвы, опытный, культурный, много думавший о природе своего искусства художник, является одним из наиболее видных мастеров на фронте советской скульптуры. Его разнообразная художественная и общественная деятельность неразрывно вплетена в развитие молодой московской скульптуры. Он был свидетелем ее начальных шагов, ее ранних поисков и бурного ее роста после Октябрьской революции.<...>

Abram Efros. L'œuvre de V. Domogadski. Exposition de sculpture. — Le Journal de Moscou, 1935, 30. 3, N 13, p. 4.
Абрам Эфрос. Творчество В. Домогацкого. Выставка скульптуры.

Толпа посетителей, наполнившая большую залу Музея пластических искусств, где Общество Советских Скульпторов открыло ретроспективную выставку произведений, созданных в течение тридцатилетнего труда Владимиром Домогацким, свидетельствует о внимании, оказанном художнику общественным мнением.

Это внимание тем более ценно, что в течение долгих лет работы Домогацкий всегда отличался редкой скромностью; он был более скромен, чем давали на то ему право его данные и техническое мастерство.

Две отличительные черты составляют очарование творчества Домогацкого. Первая — это жизнь, сосредоточенная в его произведениях. Недостаток, общий многим нашим скульпторам, — это диспропорция их проектов и их возможностей: замысел произведения обычно выше его исполнения. Другими словами: скульптор хорошо задумывает (в мыслях) свое произведение, но не может технически достигнуть высоты своего замысла.

Домогацкий художник гармонический. Он поднимает на одну высоту и технику своего искуства и идею своего произведения. Он, возможно, наибольший знаток в Советской России техники работы по мрамору, бронзе, лепке из воска, резьбе по дереву. Техники осторожной и уверенной. Медленно, с любовью он выявляет форму, выявляет характер материала. Он дает свободно выявиться тяжести мрамора, эластичной крепости бронзы, мягкости воска. Но какое дыхание жизни одухотворяет его скульптуры. Домогацкий — реалист. Больше того, его реализм лиричен. Он не довольствуется простой передачей своих моделей. Фигуры и бюсты носят отпечаток его чувства, его любви, и это передается сейчас же зрителю. Ничего заимствованного в фактуре, ни малейшей черты аффектации. Простота и искренность. Художник с чистой душой — можно сказать про него. Очень редки те, кто обладает этим качеством.

Крайние течения скульптуры были ему чужды. Он игнорировал утрированные попытки кубизма, футуризма, холодную инертность классицизма и академизма. Одни уничтожали внешний мир, который он любил, другие превращали его в мумию. Эволюция, техника и чувство Домогацкого шли параллельно с общей историей реализма в течение первого тридцатилетия нашего века.

Он дебютировал в импрессионизме. Первые работы Домогацкого напоминают манеру Паоло Трубецкого, наиболее замечательного русского мастера импрессионистской скульптуры, который после 1900 года очаровал нас теплым чувством своих статуэток, удивительным мастерством, с которым его пальцы справлялись с глиной или воском. Казалось, что на самом деле Паоло Трубецкой схватывал на лету образ человека или животного и передавал его, говоря: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно».

Даже сейчас, по прошествии стольких годов, когда импрессионизм уже в прошлом, нас охватывает волнение, когда в музее мы любуемся бронзой Паоло Трубецкого. Можно утверждать, что Домогацкий вышел отсюда.

Первые работы художника «Мальчик на лошади», «Мальчик в шубе», фигуры и бюсты свидетельствуют, что Домогацкий был его верным и вдумчивым учеником. Во всяком случае, он не долго оставался на этом этапе. Домогацкий не обладал ни необыкновенной тонкостью, ни нежностью прикосновения Трубецкого. Он искал более сложного и углубленного контакта с внешним миром.

Как все поколение скульпторов 1910—1920 гг., как только его произведение достигало полной зрелости, Домогацкий не удовлетворялся виденным, он хотел еще быть уверенным, что его впечатления его не обманывают. Новая фаза реализма в скульптуре, где первое впечатление проверялось долгим наблюдением и изучением модели. Роден, гениальный истолкователь этих тенденций, имел большое влияние на русских скульпторов. Рядом с Домогацким мы видим двух мастеров: Голубкину и Коненкова, берущих то же направление. В особенности Голубкина следует ему с силой и чистотой исключительной, второй — с уклоном в архаизм и примитивизм.

Талант Домогацкого был менее могучим, менее плодовитым, но он с верностью следовал тем же тенденциям. Он остался их истолкователем до сегодняшнего дня. Он посвящает все свое внимание портрету-бюсту. Человеческие головы — вот цель Домогацкого. Он не пренебрегает деталями, но он берет их только постольку, поскольку они ему полезны для выявления характера человека, которого он изображает. Домогацкий очень далек от мелочной манеры натурализма. Он избегает также чрезмерного обобщения. Домогацкий верен себе. Он живет своей моделью и окружает ее нежностью. Он любит внутреннюю сложность человеческой натуры.

Характерно для Домогацкого, что его тридцатилетняя работа не истощила, а привела к полному развитию его таланта. В результате его работы 1933 года «Доктор Соболянов», «Голова старика» и т. д. — все первоклассные вещи. В них мы видим полное соответствие техники и наблюдения, опыта и чувства жизни. Художественная зрелость проявляется блестяще. Домогацкий мог бы быть назван старым художником, но его творчество полно молодости.

Ретроспективные выставки всегда опасны. Слишком часто слабые стороны, ошибки, промахи, утрировки переносятся и на положительные стороны. Надо быть очень большим художником, мастером очень строгим к своим работам, чтобы выйти победителем из этого испытания.

Внимание и искреннее расположение, которое окружало эту выставку, — это дань почтения, оказанная человеку и превосходному художнику, каким является скульптор Домогацкий.

К. Юон. Большой мастер. Выставка скульптуры В. Н. Домогацкого.— Известия ЦИК.., 1935, 23 марта, № 71, с. 4.

Персональные выставки всегда дают самый убедительный и наглядный материал для всесторонней оценки работы художника.

Открытая в Музее изобразительных искусств выставка скульптуры В. Н. Домогацкого подытоживает 30-летнюю его деятельность.

В. Н. Домогацкий принадлежит к той же группе виднейших скульпторов старшего поколения, к которой принадлежали Коненков, Андреев, Голубкина. Как и эти мастера, он получил свое основное образование в мастерской скульптора-реалиста Волнухина, автора памятника первопечатнику Федорову.

В начале своей художественной деятельности Домогацкий испытал на себе кратковременное влияние двух мастеров: Родена и Павла Трубецкого. Влияние Родена отразилось, может быть, более на тематике, чем на технике Домогацкого («Маска старухи», фрагменты тела, «Леший» и др.). Благотворное же воздействие Трубецкого коснулось преимущественно технической стороны искусства Домогацкого.

Ярко выраженный реализм, присущий весьма ранним работам Домогацкого («Мальчик на лошади», «Мальчик в шубе» и др.), остается доминирующим свойством скульптора и на всем его дальнейшем пути. С особой же силой и выразительностью его реалистическое мироощущение проявилось за последний десяток лет в цикле портретов наших современников.

Портреты занимают на выставке самое большое место. Ценную особенность их составляют мудро найденное равновесие между обработкой формально-пластической стороны и вниманием к внутреннему психологическому содержанию изображаемого лица, которое особенно трудно поддается передаче в скульптуре. Основной целью творчества Домогацкого всегда был живой человек. Эта черта свойственна всем его портретам, среди которых особенно «живы» портреты Свердлова, Туполева и др. Исключительно удаются ему лица детей и юношей («Портрет сына», «Мальчик», «Юноша» и др.). Выделяется также своей внутренней правдой голова «Няни». В разделе монументальных портретных работ особенно ценны остротой характеристики и содержательностью бюсты Маркса и Толстого.

Находящиеся на выставке стилистически выдержанные декоративные работы для Эрмитажа, Детского Села, ряд миниатюр и, наконец, позднейшие фигурные работы на колхозные темы свидетельствуют о широких и далеко еще не исчерпанных способностях В. Н. Домогацкого.

Как в основном, так и во всех деталях, выставленные работы неизменно рисуют В. Н. Домогацкого мастером большой художественной культуры.

Н. Соболевский. Выставка В. Н. Домогацкого. —

Вечерняя Москва, 1935, 17 марта, № 63, с. 4.

Открывающаяся 18 марта в Музее изобразительных искусств выставка работ В. Н. Домогацкого подводит итог тридцатилетней деятельности одного из самых видных скульпторов старшего поколения.

Первые импрессионистические работы В. Н. Домогацкого скульптуры «Мальчик на лошади» (1904), «Мальчик в шубе» (1904) и другие свидетельствуют, что впечатлительный и чуткий художник умел подмечать и претворять в скульптуре образы старой деревни. Но уже и тогда Домогацкому были не чужды революционные мотивы. В 1905 г. впервые, пожалуй, в истории русского дореволюционного искусства В. Н. Домогацкий лепит «Портрет К. Маркса». Он да еще умерший скульптор Голубкина — единственные художники, создавшие тогда портреты величайшего учителя революционного пролетариата.

Дореволюционные годы для В. Н. Домогацкого были годами учебы и совершенствования. Поездки за границу, знакомство с классиками мировой скульптуры и с современной скульптурой Запада, успешная работа в области композиции и особенно портрета помогли В. Н. Домогацкому найти свой творческий метод. В. Н. Домогацкий был сложившимся мастером, досконально изучившим портретную скульптуру в момент, когда пришла революция.

Камерный, несколько интимный период творчества был пройден. Революционная эпоха требовала от своих художников строгости и реалистичности пластических форм. Вопреки засилью формалистов В. Н. Домогацкий продолжал работу в плане реалистической скульптуры. Расширяется тематический диапазон творчества художника. В портретных скульптурах «Пушкин», «Соболянов», «Миллер», «Тер-Егиазариан», «Декарт», последний портрет Гамарника и другие — скульптор пластичностью и совершенной обработкой материала добивается предельной психологической выразительности образа.

Кроме портретов, принесших скульптору заслуженную известность, В. Н. Домогацкий немало работает в области композиции. Проекты фонтанов (особенно интересен остро сделанный проект «Рыбаки» — крепкие реалистические фигуры на двух простых архитектурных постаментах), ряд скульптур обнаженного тела, запоминающаяся «Коряга» — древнерусский Пан, животные и птицы и, наконец, хороший скульптурный триптих «Колхозный Труд». Последняя работа выполнена художником в итоге командировки в колхозы Московской области. В триптихе скульптор с большим реалистическим мастерством разрешил задачу образного показа типических черт девушки-колхозницы.

Выставка покажет В. Н. Домогацкого как мастера, который стремится овладеть высотами социалистического реализма в скульптуре.

Н. Гжатский. В. Домогацкий. Тридцать лет творческой работы. — Творчество, 1935, № 1 (без пагинации).

Первая революция 1905 года для В. Н. Домогацкого, тогда молодого скульптора, была откровением и утверждением его тематической направленности. Еще в 1904 г., только начиная работать, Домогацкий создает серию скульптур деревенских и фабричных ребят. В 1905 г. он делает первый, и почти единственный для этого времени, бюст К. Маркса (только еще Голубкина «осмелилась» тогда же сделать портрет Маркса, и в нескольких магазинах Москвы около двух десятков гипсовых портретов К. Маркса — Домогацкого и Голубкиной — были быстро разобраны). Последующие годы окончательно утвердили его как одного из русских скульпторов-портретистов. Долгое время Домогацкий работает как импрессионист, перенеся на русскую почву положения и законы, утверждаемые французской школой скульпторов. Таковы его «животные» и «птицы», этюды обнаженного тела и многие портреты 1910—1920 гг.

После революции, уже сложившимся художником, В. Домогацкий начинает по-новому трактовать пластические формы. Скульптура приобретает большую объемность, локальность и строгость. Линия развития идет в направлении реального видения мира и столь же реального отображения его в скульптуре. В портретах этого периода Домогацкий стремится через предельно пластическую насыщенность передать не только и не столько внешний облик человека, сколько его психологическую сущность. «Декарт», «Пушкин», «Соболянов», «Миллер», «Туполев» и другие — значительный вклад в социалистическое искусство нашей страны.

За время 30-летней художественной деятельности В. Домогацким создано немало скульптур, являющихся подлинными произведениями большого мастера, знакомых посетителям центральных музеев. Но есть одна область работы В. Домогацкого, о которой знают немногие. Художник долго и внимательно работает над созданием интимных памятников-надгробий, и не без успеха. Примером могут служить надгробия Хишиной (1913) и Петрову-Сергееву (1934). В последнем Домогацкий добился четкой архитектурности камня (красный гранит) и острого образного решения скульптурных барельефов (мраморный портрет Петрова и урна). В этом портретном барельефе трагически погибшего работника советской авиации

Петрова-Сергеева В. Домогацкий дал волевого, органически цельного человека нашей страны.

Интересно разрешена и урна (отработанная О. Домогацкой), где крылья птицы транспонированы в пропеллер.

В 1904 г. первый раз поставил себе художник задачу показа в скульптуре деревни, и в 1934 г. он вновь (через 30 лет) возвращается к этим темам, решая их по-новому, в плане реального раскрытия взволновавшего его сейчас образа преображенной колхозной деревни. Художник вновь расширяет свои горизонты, и можно думать, что ближайшие годы будут для него годами еще большего тематического и творческого расцвета и он со своей скульптурой будет широко участвовать в решении задачи, возложенной на нас историей: увековечить в искусстве героику наших будней, борьбы и строительства и образы лучших людей нашей страны.

А. Бассехес. В. Н. Домогацкий.
Выставка в музее изобразительных искусств. —
Советское искусство, 1935, 29 марта, № 15, с. 4.

Выставка В. Домогацкого — полноценная демонстрация мастерства, всегда содержательного, реалистического, всегда соразмерного с «голосом» и возможностями художника.

Время наложило свою печать на его произведения. Можно отметить влияние Бугатти, Трубецкого, Родена, модернизма, но стóит ли останавливаться на этих деталях творческой характеристики, не пора ли за внешней общностью художественных проявлений эпохи научиться различать и те особенности творчества, которые выделяют художника.

Не случайно у порога выставки зрителя встречают ранние работы В. Домогацкого — «Мальчик на лошади» и «Мальчик в шубе», показанные впервые еще на периодической выставке 1904 года, а замыкается она исполненными для Моссовета произведениями на колхозную тематику — «Девушка с вилами» и «Девушка с граблями» (1934). Из прошлого в будущее ведет нить. Реалистическая содержательность последних, чуждых аффектации и академического позерства работ мастера, подготовлена всем его тридцатилетним художественным опытом. Отсюда первая особенность творчества В. Домогацкого: язык пластического выражения никогда для него не приобретает самодовлеющего значения. Ранние эскизы мастера исполнены в изысканной манере Трубецкого, но применена она в иной, крестьянской тематике. Сама живописность и эскизность этой манеры оправданы попыткой дать правдивую «зарисовку» действительности.

Бюст Владимира Соловьева (1916) — редкий в творчестве мастера образец стилизаторской трактовки мрамора. Но ведь эта условность пластического языка, подчеркнутая статичность каменной глыбы, не тронутой движением и сдержанно моделированной, подсказана не только «модой». Она заложена в образе портретируемого, и поэтому символика здесь служит средством глубокой психологической характеристики.

На выставке В. Домогацкий перед нами впервые предстал как крупный анималист. И опять манера Бугатти и Трубецкого используется не как внешний пластический прием, а как средство наиболее индивидуализированной предачи животного мира. Это такие же портреты, как и многочисленные бюсты, в которых наиболее ярко выразилось дарование художника.

В. Домогацкий — портретист по преимуществу. В дореволюционной скульптуре портретный жанр был единственным, в котором сохранялись реалистические традиции. Интерес к живому человеку, к его внутренней психологической жизни, мог быть выражен только в узких пределах этого интимного жанра, а не в больших фигурных композициях. Именно работы в этом жанре и определяют В. Домогацкого как реалиста на всем

протяжении его творческого пути. Его портреты интимны, они всегда выражают и характер портретируемого, и лиризм самого скульптора; он сочетает детализированность лепки с мягкостью общей трактовки.

От экспрессивной «Маски старухи» (1906) и «Портрета старика» (1913), близких по характеру трактовки к бюстам Родена, В. Домогацкий переходит к большой портретной серии, завершенной в наше время портретами Толстого, Пушкина, Маркса, Туполева, Тер-Егиазаряна, Семашко и других. С годами исчезает повышенная экспрессивность образа, преодолевается случайность формы. Творчество В. Домогацкого становится более мужественным и зрелым. Отдельные черты собираются, детали не заслоняют целого, повышается содержательность образа. В этом отношении особенно замечателен «Бюст старика», исполненный Домогацким в 1933 году. Надо знать всю трудность работы в мраморе, чтобы оценить бюст по достоинству.

В. Домогацкий — прекрасный знаток мрамора, этим он, к слову сказать, отличается от большинства современных скульпторов, давно утерявших живое ощущение материала. Особой заслугой мастера является то, что он никогда не увлекался легкими возможностями стилизации и поверхностной фактурной игры, скрывающими подчас неумение работать в камне.

Произведения В. Домогацкого говорят сами за себя. В серьезную беседу художника со зрителем критику нет надобности добавлять елей юбилейных славословий. Поэтому сейчас уместно говорить о том, что художнику еще предстоит сделать.

В. Домогацкий всегда был мастером интимных скульптурных образов. Сейчас В. Домогацкий должен дать не детали, не фрагменты, а законченные фигурные композиции на темы нашей действительности. Если в прошлом художник, работая над портретом, утверждал себя на пути реализма, то сейчас такое замыкание в рамках интимного портретного жанра только ограничивает его кругозор. В своих последних работах В. Домогацкий уже определился на новом пути. Он стремится передать ритм и радость движений свободного человека. Это не отказ от прошлого, наоборот, это путь перенесения того большого пластического опыта, который выработан в портретной скульптуре, в область монументальной скульптуры.

Л. Варшавский. Скульптура В. Домогацкого. Выставка в музее изобразительных искусств. —
Архитектурная газета, 1935, 3 апреля, № 19, с. 4.

Обилие скульптурных портретов в удачной экспозиции, характеризующей весь тридцатилетний творческий путь Домогацкого, дает первое впечатление зрителю о скульпторе-портретисте. Стремление к портрету, к созданию ярких жизненных образов можно видеть еще в ранних произведениях мастера. Домогацкий не монументалист, во всей его тридцатилетней деятельности как скульптора вам не заметить — даже в эскизе — работу его над большой, сложной композицией. Пожалуй, никто из наших скульпторов того поколения, к которому принадлежит Домогацкий, с подобной щедростью не отдавал свое пластическое искусство портрету. Искание подлинного художественного образа, желание передать внутреннюю сущность человека выработало в творчестве Домогацкого определенный портретный стиль.

Всмотритесь в отдельные произведения Домогацкого, начиная хотя бы с той выразительной головы старухи, которая открывает собой выставку, и кончая мраморным бюстом Тер-Егиазаряна 1934 года, и вы увидите намеренное и настойчивое подчеркивание характера челове-

ского лица, стремление уловить тонкую игру мышц, сложное сплетение черт, которое помогает истолкованию образа.

Та стилистическая форма, которую можно наблюдать у Домогацкого, развилась под значительным влиянием Родена, поставившего новые пластические задачи перед европейской скульптурой. Может, еще в большей степени, чем Роден, на творчество Домогацкого оказывал конгениальный Родену Трубецкой. Импрессионизм и живописные приемы в портретах и бытовых жанрах Трубецкого в свое время были излюбленным стилем молодых скульпторов. Редко кто из талантливой молодежи начала нынешнего столетия не увлекался этими живыми живописными приемами в пластике. Новые каноны в скульптуре явились реакцией против чопорных, приглаженных форм академической школы, насаждавшихся Беклемишевым в тогдашней Академии художеств.

Каждый из скульпторов по-своему старался преодолеть в себе импрессионизм, который сковывал его творческие замыслы. Преодолел это и Домогацкий. Может быть, он еще несколько сохраняет эту формально стилистическую трактовку, но только для некоторых образов. В бюсте В. Соловьева он как бы нарочито сохраняет этот иллюзионизм для того, чтобы сильнее подчеркнуть бесплодную мистику и абстрактный идеализм философа. В живописно-пластическом ритме, в беспокойном импрессионистическом выражении он показывает и образ Толстого. Не разгадан ли и здесь мастером внутренний облик Толстого, столь противоречивого в своих беспокойных исканиях мыслителя и художника.

В творчестве Домогацкого это далеко не случайно. Импрессионистический «Пан» чередуется здесь с четким и угловатым по форме бюстом математика Лобачевского. Толстой, В. Соловьев — с острым и строгим по своим очертаниям бюстом Декарта и чисто гравюрными по своим тонким линиям барельефами Микеланджело и Сен-Симона. Совершенно другие пластические формы, крепкие, реальные он находит для иных портретов-характеристик. Вот живые, действующие, мыслящие Маркс, Пушкин, Свердлов, в образах которых скульптор показывает все богатое многообразие их характеров.

К реализму Домогацкий шел дорогой прямой и уверенной, используя тот объем средств и технических навыков в преодолении материала, которыми он владеет в полной мере. И это делает его выставку значительной.

А. Г. Ромм. Основные тенденции нашей скульптуры. — Творчество, 1935, № 10 (без пагинации)

<...>1934—1935 год был ознаменован тремя весьма интересными выставками. Юбилейная выставка В. Н. Домогацкого оставила незабываемое впечатление. Творчество этого замечательного и тонкого мастера, одного из лучших портретистов в современной мировой скульптуре, было впервые показано столь полно и выпукло, в столь удачной экспозиции. Поэтому особенно отчетливо воспринимались неотъемлемые достоинства автора «Володи», «Пушкина» и прекрасных надгробных памятников: четкая, свободная, но уравновешенная композиция, простота и ясность, глубокая искренность, отсутствие показных эффектов. Психологическая выразительность сочетается в его благородных бюстах с крепкой и звучной формой. В. Н. Домогацкий, поднявший на большую высоту искусство портрета, стоит на твердой реалистической позиции, передавая натуру в облагороженных, но правдивых образах. Одна из его больших заслуг — тонкая культура материала, замечательное мастерство в обработке мрамора — плод многолетней работы в камне и теоретических изысканий.

Список иллюстраций*

* Основная часть документальных фотографий и съемка скульптуры выполнены В. Н. Домогацким.

21. Интерьер парижской мастерской В. Н. Домогацкого. 1907 г.

22. Двор парижской мастерской В. Н. Домогацкого.
В том же дворе помещалась одна из мастерских
О. Родена. 1907 г.

23. В. Н. Домогацкий за работой летом 1909 года
в имении своей ученицы Н. Шер

24. С. М. Волнухин в своей мастерской, помещавшейся
при Училище живописи, ваяния и зодчества
1908—1909 гг.

25. Мастерская В. Н. Домогацкого в его имении
Адамполь Витебской губернии. Пристройка к старому дому
1916 г.

26. Портрет Владимира Соловьева работы В. Н. Домогацкого
на «Русско-польской выставке». 1916 г.

27. Первая выставка московских скульпторов
Государственный исторический музей. 1926 г.

28. Реставрация В. Н. Домогацким скульптурной группы
в Архангельском в 1932 году
(Фото В. Д. Блаватского)

29. Формовщик Алексей Павлович Свирин в мастерской
В. Н. Домогацкого за формовкой статуэток
для реконструкции царскосельского Эрмитажа. 1934 г.

30. Письменный стол В. Н. Домогацкого в его мастерской
в Серебряном переулке. 1930-е гг.

31. Вид из окна мастерской В. Н. Домогацкого
в Серебряном переулке (в сторону Арбата
на б. усадьбу Олив). 1930-е гг.

32. Вид из окна мастерской В. Н. Домогацкого
в Серебряном переулке (в сторону
Собачьей площадки). 1930-е гг.

33. Е. Л. Домогацкая. 1930 г.

34. Выставка «15 лет РСФСР»
Москва, Музей изобразительных искусств. 1933 г.

35. В. Н. Домогацкий за работой над группой
«Похищение Прозерпины» для макета царскосельского
Эрмитажа. 1934 г.

36. В. Н. Домогацкий за работой над бюстом Я. Б. Гамарника.
1935—1936 гг.

37. В. Н. Домогацкий. 1938 г.

38. Мальчик на лошади. 1904
Бронза
ГТГ

39. Голова девочки. 1907
Бронза
ГТГ

40. Головы телят. 1909
Гипс
Частное собрание

41. Телята. 1909
Гипс тон.
Молодечненский Дом народного творчества

42. Девушка. 1916
Алебастр
ГТГ

43. Голова девочки. Таня Симоновская. 1916
Итальянский мрамор
Рязанский областной художественный музей

44. Портрет Р. Э. Рачинского. 1916
Мрамор
Местонахождение неизвестно

45. Портрет Льва Шестова. 1917
Уральский мрамор
ГТГ

46. Женская фигура с драпировкой. 1917
Гипс тон.
Частное собрание

47. Голова девочки. Нюшка. 1917
Уральский мрамор
ГТГ

48. Портрет А. А. Лосева. 1918
Гипс тон.
Куйбышевский городской художественный музей

49. Женский торс. 1919
Алебастр
Кировский областной художественный музей
им. А. М. Горького

50. Леший, бросающий шишки. 1921
Бронза
Частное собрание

51. Портрет скульптора В. А. Ватагина. 1924 г.
Бронза
ГТГ

52. Амазонка. 1924
Итальянский мрамор
Частное собрание

53. Автопортрет. 1924—1925
Мрамор
ГРМ

54. Женский торс. 1926
Итальянский мрамор

55. Портрет сына. 1926
Итальянский мрамор
ГТГ

56. А. С. Пушкин. 1926
Гипс тонированный
Гипс тон.

57. Надгробие А. И. Сумбатова-Южина. 1928
Кладбище Новодевичьего монастыря

58. Портрет Л. Н. Толстого. 1928
Гипс тон.
ГТГ

59. Портрет В. В. Вересаева. 1929
Бронза
ГТГ

60. Портрет Карла Маркса. 1931
Бронза
ГТГ

61. Портрет П. Н. Миллера. 1933
Гипс тон.
Гос. художественный музей Латвийской ССР. Рига

62. Голова старика. 1933—1934
Мрамор
ГТГ

63. Общий вид персональной выставки В. Н. Домогацкого
в Музее изобразительных искусств. 1935 г.

64. Персональная выставка В. Н. Домогацкого
в Музее изобразительных искусств. 1935 г.

65. Микеланджело. 1935
Бронза
Частное собрание

66. Портрет В. Г. Белинского. 1938
Гипс тон.
Гос. музей изобразительных искусств
Туркменской ССР. Ашхабад

На фронтисписе:
В. Н. Домогацкий. 1933 г.
Фотография

Именной указатель

Содержание

В-60 **В. Н. Домогацкий.** / Теоретические работы, исследования, статьи, письма. (Сост., вступит. ст. С. П. Домогацкой). — М.: Советский художник, 1984. — 368 с., ил.

В сборнике публикуются биографические и критические материалы об известном советском мастере-ваятеле, его труды по теории и истории скульптуры и каталог его произведений.

Д $\frac{4903030000\text{-}044}{084(02)\text{-}84}$ КБ-8-46-84 ББК 85.130

В.Н.Домогацкий
Теоретические работы
Исследования, статьи
Письма художника

Составление,
вступительная статья,
каталог и комментарии
Светланы Петровны Домогацкой

Редактор
И.А.Гутт

Художественный редактор
К.О.Остольский

Технический редактор
Н.Г.Дреничева

Корректор
И.А.Шорсткина

ИБ № 810
Сдано в набор 29.09.82
Подписано в печать 06.03.84
А03391
Формат 60×100/16
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура шрифта
литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 25,53
Усл. кр.-отт. 25530
Уч.-изд. л. 26,446
Тираж 10 000. Зак. 459
Изд. № 1-224
Цена 2 р. 80 к.
Издательство
«Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва
«Советский художник»
129327, Москва,
Ленская ул., 28

2 р. 80 к.

Москва
«Советский художник»
1984